BALYS SRUOGA

RAŠTAI

SEPTYNIOLIKA TOMŲ

■

LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS

BALYS SRUOGA

RAŠTAI

VIENUOLIKTAS TOMAS
TEATRO KRITIKA
1930–1947

■

VILNIUS ■ LLTI ■ 2006

UDK 888.2
Sr21

Sudarė

ALGIS SAMULIONIS

(1936–1994)

Parengė

DONATA LINČIUVIENĖ

■

Viršelyje panaudotas dailininko

TELESFORO KULAKAUSKO

pieštas portretas

Redagavo

DONATA LINČIUVIENĖ

Dailininkas

† VYTAUTAS VALIUS

Knygos leidimą parėmė Lietuvos Respublikos kultūros ministerija

© Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006
© Dailininkas Vytautas Valius, 2006
© Paaiškinimai, Donata Linčiuvienė, Algis Samulionis, 2006

ISBN 978-9955-698-41-8

TURINYS

STUDIJOS, STRAIPSNIAI, RECENZIJOS

„Šarūnas“ Valstybės teatre 9
Lietuvių teatras Peterburge 39
[Saulėti elenai žinojo...] 187
Dickenso „Varpai“ Valstybės teatre 190
Šio sezono „Carmen“ premjera 231
Iš Peterburgo lietuvių teatro istorijos 235
„Stedros“ komedijontai 239
Dramos teatro naujenybės 243
Žiupsnelis medžiagos [apie Faustą Kiršą] 249
Teatrališki čingiskanai 255
„Manfredas“ 261
Teatralinės recenzentikos pėdsakais 264
Spaudos ataka prieš „Hamletą“ 268
Publicistiškas klumpakojis ir baleto menas 275
Dramos teatro repertuaro reikalu 287
[Tekstai „Lietuviškajai enciklopedijai“] 295
Pastabos apie teatrą ir sceną 312
Litewski teatr dramatyczny 321
Dramos tragedija 326
Keletas pastabų dėl teatro ir kritikos santykių 334
Vaikų teatras 347
Teatro istorijai 370
Provincijos teatras 400
Futbolas, dvasios sterilizacija ar kūryba? 405

Teatro reformos reikalu 420
Apie meną pagal nosį 430
Teatras! Quo usque tandem... 439
Stanislavskio palikuonims 459
[Fiodoras Šaliapinas] 488
Mūsų teatro raida 491
Buožė prasižiojo 523
Melpomenos pūdymuose 532
Teatrinio mokslinimo reikalu 543
Teatro romantika 549
Tikroviškumas vaidybos mene 553
Rusų dramos teatras Europos teatro raidoje 557
Роль и значение русского театра в развитии
мировой театральной культуры 602

VARIA 633

D. Linčiuvienė, A. Samulionis. Paaiškinimai 656
Redakcinės pastabos 688
Santrumpos 690
Aušra Martišiūtė. Polemikos dvasia Balio Sruogos
teatro kritikoje 691
Asmenvardžių rodyklė 705

STUDIJOS, STRAIPSNIAI, RECENZIJOS

„ŠARŪNAS“ VALSTYBĖS TEATRE

1. IR PASKLIDO GARSAS...

Atslūgus entuziazmui, kurį sukėlė Krėvės „Šarūno“ pastatymas Valstybiniam dramos teatre, – entuziazmui, su kuriuo galėtų lygintis gal tik mūsų operos atidarymo dienos pergyvenimai, – ir tam chaosui, kurį „Šarūnas“ sukėlė visuomenės nuotaikoje, išsisprendus į estetinių pergyvenimų formas, – galima atsidrąsinti jau sudaryti šiokią tokią menišką apyskaitą dėl šio įžymaus mūsų meno, mūsų kultūros gyvenimo fakto.

Kad tai buvo įžymus šios rūšies faktas, liudija visa eilė objektingų davinių, pirmoj eilėj: ištisas bruzdėjimas, kilęs visuomenėje sąryšy su juo. Bruzdėjimas, kokio dar joks kitas meno kūrinys ar reiškinys Lietuvoje nebuvo pašaukęs.

„Šarūnas! Šarūnas!“ – skambėjo po premjeros Kauno inteligentų šeimose, viešose sueigose, per skystą Kalėdų sniegą verkšlenančiuose autobusuose. Nuomonių viešas „dalinimasis“, pastabos, samprotavimai, ginčai, „dialektika“ – nelyginant kaip po didelio gaisro, pusei miesto sudegus.

„Šarūnas! Šarūnas!“ – perėjo garsas ir į provincijos kultūros centrus, – perkėlė jį tenai gausiai suplaukusi šventėms į Kauną provincijos inteligentija.

Ir buvo šitųjų „teatralinių kivirčų“ temos ir gaidos kuo įvairiausios: pradedant teatro ir kūrybos entuziastais, „Šarūno“ spektaklį priėmusiais,– priėmusiais jame viską be atodairos su

dideliausiu džiaugsmu, ir baigiant skeptikais, kurių jau viena gyvenimiška didybė reikalauja, kad jie viskuo nepatenkinti būtų. Nuomonių įvairumas net ir šitaip plačioje gamoje neišsisėmė. Buvo net ir tokių, kuriems ar menamoji didybė, ar tai šiaip kuri kita dvasios tinginystė neleido spektaklio *priimti* ir sugundė rūstaus pasmerkimo žodžius, kurių pagrinde kartais glūdėjo anaiptol ne meniškos intencijos...

Kad „Šarūno" pastatymas buvo įžymus mūsų kultūros istorijos faktas, parodo ir kritikos – kasdieninės spaudos („Lietuvos Aidas", „Lietuvos Žinios", „Rytas", „Naše echo", „Echo", „Segodnia" etc.) vienabalsis pripažinimas, kurio esmė būtų galima sukaupti „Ryto" recenzento V. Bičiūno žodžiais („Rytas", 1929 metų 288 num.):

> Reikia pripažinti, kad įvykdymas užmanymo ribose buvo stačiai tobulas... Gavosi mūsų scenoje dar nematytas užbaigtas meno pastatymas [Bičiūno pabr.]. Jei A. Oleka-Žilinskas *to norėjo, jis pasiekė* [mano pabr.].

2. „PASTATYMO IDĖJOS" SĄVOKA

Dar prieš „Šarūno" premjerą pradėta nauja mūsų teatraliniame gyvenime tradicija, – čia gal daugiau spaudos nuopelnas negu pačių teatralų. „Lietuvos Aidas" įdėjo ypatingą pasikalbėjimo aprašymą su „Šarūno" režisieriumi A n d r i u m O l e k a - Ž i l i n s k u. Šis pasikalbėjimas buvo tuo ypatingas, kad jame režisierius pirmą kartą Lietuvoje iš anksto paskelbė tuos *teatralinius, meniškus* uždavinius, kurių jis siekė savo pastatymu, – paskelbė ir tas *teatralines* idėjas, kuriomis jis vadavos beruošdamas spektaklį. Tai yra režisierius mūsų teatralinėje praktikoje pirmą kartą viešai akcentavo pastatymo idėją, tuo būdu pačią „pastatymo idėjos" sąvoką padarydamas duona kasdienine, – padarydamas ją jau kaip visiems privaloma *ateityje* sąvoka.

Antra vertus, režisierius tuo būdu padėjo ir žiūrovams jo kūrinį suprasti, ir kritikams jo darbą įvertinti. Režisierius paskelbė, ko jis siekė, ką jis norėjo duoti, – kritikai belieka spręsti, ar

jam pavyko tąi padaryti, ko jis norėjo. Kritika gal dar galėtų ginčyti režisieriaus sumanymo tikslumą, vertingumą, bet vis tiktai atpuola visos tuščios kalbos apie tai, kad būtų buvę galima ir visą vaidybinę medžiagą, ir atskirus vaidmenis kitaip suprasti bei interpretuoti.

„Lietuvos Aidas", paskelbdamas šitokį pasikalbėjimą su režisierium, tuo pačiu savotiškai „sureguliavo" ir spektaklio recenzento-kritiko padėtį. Jis tuo atėmė nelyginant pagrindinę kritiko privilegiją: aiškinti vaidybinę medžiagą, nusakinėti jos sceniško interpretavimo galimąsias formas ir leistinuosius būdus. Jis atėmė ir patį pavojingąjį kritiko ginklą: konstruoti būtas nebūtas teorijas apie pastatymo idėją: tai viskas žinoma iš anksto.

„Lietuvos Aidas" drauge uždėjo kritikams ir mūsų gyvenime gana naują pareigą: *fiksuoti tai, kas buvo padaryta,* nes, be to, dabar susidariusioje padėty gryna impresionistinė kritika, besivaduojanti dėsniu „man tai patinka, o tai – nepatinka", – šitokia kritika nebeturi jokios prasmės. Tuo būdu kritikas iš vertintojo staiga persikėlė į *metraštininko* (= letopisec) poziciją. Metraštininkui tenka nebeišvengiamai orientuotis ir į ateitį: įvykusio meno kūrybos fakto tenka pabrėžti tuos savumus, kurių raiškesnis fiksavimas palengvintų *būsimoms* kartoms tą faktą restauruoti ateity bent kultūros istoriko sąmonėje.

Todėl tad ir šioje „Šarūno" spektaklio *apyskaitoje* teks fiksuoti tiktai pačius charakteringiausiuosius pastatymo savumus, aplenkiant detales, nors jos, skyrium paimtos, būtų ir labai įdomios. Todėl tad čia tenka atsisakyti ir nuo pilietiškai suprantamosios *kritikos,* – nuo spektaklio trūkumų šabloniško registravimo, – atsisakyti bent tol, kol jie *pastatymui,* kaip *tokiam,* nėra charakteringi...

3. DRAMATURGAS IR REŽISIERIUS

Kai kurie *greitieji* „Šarūno" kritikai po premjeros abejodami minėjo: kas tikėjosi scenoje pamatyti Krėvės „Šarūną", tas apsivylė, Krėvės *Šarūno* nematė...

Šitokioje pastaboje glūdi jau ir rūstoka pasmerkimo gaida: smerkiama literatūros veikalo „sudarkymas“. Drauge joje glūdi ir abejonė, ar režisierius gali saviškai sunaudoti dramaturgo patiektąją medžiagą.

Šitokio pasmerkimo ir abejonių kilimas priklauso nuo pažiūros į teatro meną, tiesą pasakius, labai konservatyviškos ir atsilikusios pažiūros. Norint šio konservatizmo neišmintingumą suprasti, gal ir iš tikrųjų reikia būti meniškai tiek jautriam ir literatūriškai tiek apsišvietusiam inteligentui, koks yra Krėvė, kuris, būdamas visų daugiausia suinteresuotas dėl jo veikalo „čielybės“, niekur nenusiskundė, kad jo „Šarūnas“ liko iškraipytas, – niekur nenusiskundė, niekur neprotestavo... Padėties išaiškinimui pravartu prisiminti tokio stambaus rašytojo ir patyrusio teatralo, kaip Bern. Shaw, pasakytą teisybę:

> – Juo rašytojo autoritetas scenoje yra įtikinamesnis, juo jam palankesnis ir draugiškesnis yra direktoriaus bei jo trupės bendradarbiavimas, – juo giliau jisai įsitikins, kad nėra galima inscenizuoti jo veikalas tiek pat autentiškai, kiek įspūdingai bei pasėkmingai. Tik tuomet drama kartais išsigelbsti nuo perkeitimų, kai joje nieko nepakeičiama ir neišleidžiama ir kai aktoriai – įkvėpti autoriaus mokiniai. Priešingai gi, *aktoriaus originalumas ir genijus paprastai susiduria konflikte su autoriaus originalumu ir genijum.*

Devynioliktame šimtmetyje, kai teatras ištisai buvo pavergtas literatūrai, buvo visai „natūralu“ reikalauti, kad pjesė scenoje skambėtų taip, kaip ji yra parašyta, – buvo tuomet aktoriai ir dramaturgai, – nebuvo dar tuomet režisieriaus, kuris atsirado to šimtmečio pabaigoje, – režisieriaus, kaip mes nūdien suprantame tą sąvoką. Tuomet nebuvo reikalaujama, kad *spektaklis,* kaip toks, būtų išlaikytas meniškas kūrybinis vienetas, tuomet už spektaklį atsakomybė tekdavo dramaturgui. Mes dvidešimtame šimtmetyje gyvename jau aksioma: už spektaklio organišką menišką vieningumą atsako režisierius. Režisierius, – bent kultūringas režisierius menininkas-kūrėjas, – statydamas spektaklį, sprendžia savo menišką teatrališką problemą, kaip rašytojas, kurdamas savo veikalą, sprendžia literatiškas problemas. Liūdnas yra tasai rašytojas, kuris rašo „taip sau“, nesiekdamas

meniško tikslo; dar liūdnesnis yra tasai režisierius, kuris stato „taip sau", bet tik inscenizuoti veikalą, nesiekdamas jokio teatralinio tikslo.

Režisierius, siekdamas *savo* tikslo, neišvengiamai turi savišskai pritaikyti dramaturgo patiektąją medžiagą, bent mažų mažiausiai vienas vietas stipriau akcentuodamas, kitas – silpniau.

4. KRĖVĖS „ŠARŪNAS" IR ŽILINSKAS

Krėvė – *Šarūno dainius* – gražiausiąja to žodžio prasme. Krėvės dramatizuotoji poema – homeriško pločio kūrybos lobynas. Tolimos, beveik legendarinės, senovės tikrovė buvo Krėvės įkvėpimo pritaikymo objektas. Ties šiuo objektu sukaupė jisai savo poetinės dovanos resursus, – sukaupė jisai savo *pasakotojo epiko, poeto lyriko ir dramaturgo konstruktyvisto* resursus. Epiškus, lyriškus ir dramatiškus kūrybos elementus suliejo jisai šioje „dramatizuotoje poemoje" organininian vienetan, toli išeidamas iš tradicinių literatūros formos tipų. Krėvės kūrinio pagrindas – beveik grynai epiškas. Tiek epiškas, kad jis galėtų būti kokių nors senobiškų aoidų ar skaldų kūrybos objektas. Karių herojiški žygiai, schematiškai paprastas intymusai gyvenimas, primityvės būklės aplinkybės – savo epine esme primena archajiškai epišką koncepciją, kuria džiaugiamės Achilo rūstybėje (dėl Briseidės – intymus gyvenimas!), Hektoro kovos žygy, Pariso – „dieviško" karviaganio būklėje!

Ši epiška medžiaga Krėvės veikale apsupta gilaus lyrizmo jūra: lyriškos vaizdavimo priemonės, lyriškas priėjimas prie vaizduojamojo objekto. Ir labai galimas daiktas, kad lyriškojo prado Krėvės talente stiprumas padiktavo jam veikalo dramatinę, tiksliau, dialogizuotą formą, – čia nelyginant rūšies kompromisą tarp epiško ir lyriško gaivalo.

O rezultatas – Krėvės veikalas – toks platus ir toks įvairiaspalvis, kad net eiliniai skaitytojai jį įvairiopai priima: vienas daugiau džiaugias vienu pradu, kitas – kitu...

Režisierius, norėdamas Krėvės „Šarūną“ inscenizuoti, sukurti meniškai vieningą spektaklį, visos Krėvės patiektosios medžiagos sunaudoti negali – spektaklis nusitęstų tris dienas ir menišką vienetą kažin ar sudarytų. Režisierius yra priverstas imti tik dalį tos medžiagos, besivaduodamas kuria nors idėja, besiekdamas kurio aiškaus teatralinio tikslo. Aiškus dalykas, kiek yra režisierių, tiksliau, kiek „pastatymų“, – tiek gali būti „scenarinių ekstraktų“ iš Krėvės patiektosios medžiagos. „Ekstraktą“ galima komponuoti akcentuojant Krėvės epines, lyrines ar dramatines pradžiodalas. Dramatizmo plotmėj galima akcentuoti įvairius ideologinius bei emocinius elementus. Ir taip toliau.

Žilinskas, imdamas Krėvės „Šarūną“ inscenizuoti, susižavėjo tame veikale išreikšta *herojinio pasiaukojimo idėja,* – bent taip skelbia jo pasikalbėjimas „Lietuvos Aide“.

Kitas režisierius gal akcentuotų kitus momentus. Gal ir tas pats Žilinskas, antrą kartą tą patį „Šarūną“ inscenizuodamas, kreiptų dėmesį į kitus Krėvės kūrybos centrus – duotų naują interpretaciją. Ir visos tokios „Šarūno“ interpretacijos, jeigu jos būtų tiktai meniškai vieningos, būtų vienodai teisėtos. Juk net pats Reinhardtas grįžta kartais int jaunatvėje savo statytuosius veikalus ir visai ką kita iš jų dabar padaro!

Apibūdinant Krėvės-autoriaus ir Žilinsko-režisieriaus santykius Šarūno reikalu, gal būtų galima pasinaudoti tokia metafora:

Krėvė – Šarūno dainius ir Žilinskas – Krėvės dainius.

5. „DAINIŠKUMAS“ IR PILIEČIAI

Režisierius per laikraštininką pareiškė, kad jisai Krėvės „Šarūną“ drauge su aktorių kolektyvu pajautė kaip *senų laikų dainą.* Medžiagos dainiškumas esą padiktavęs ir inscenizacijos *dainišką* stilių.

Šis režisieriaus pareiškimas davė progos kritikai pastebėti tarp režisieriaus žodžių ir jo darbų tam tikrą prieštaravimą.

Krėvės „Šarūnas" esąs tikrai dainiškas dalykas. Net paviršutiniai požymiai – ir tai esą *dainiški*. Tiek daug jo dramatizuotoje poemoje esą dainų, lyrikos, taip visur vyraujanti lyrika, kad net paprasti dialogai pas Krėvę esą *dainiškai lyriški*. O Žilinskas, statydamas Krėvės veikalą, drauge su Vaičiūnu, Krėvės medžiagą pritaikiusiu spektakliui, pasistengė lyrišką poemos elementą suvesti iki minimumo, dialogus sukaupti, replikas sutraukti, sudinaminti, – sumažinti lyrišką-dainišką elementą, – ir režisierius sako: jo pastatymas esąs *dainiškas*... Kurgi ne prieštaravimas?!

Šitokią mintį paskelbė net „Lietuvos Žinių" kritikas J. Kardelis.

Pastaba, žinoma, yra esminė, ji – net teisinga... ji būtų net įtikinama, jei ji tiktai be dialektiško turėtų dar ir realaus pagrindo! Nes naivu būtų manyti, kad *dainos, dainiškumo* stiliaus esmė atsiremia deminutyvais ar nesialoma lyrika. Ir gal dar naiviau būtų stengtis *dainiškumą scenoje* apibūdinti sulig tų pačių požymių, sulig kurių mes apibūdiname dainiškumą *literatūroje*.

Režisierius, pabrėždamas, kad jam rūpi „Šarūnas" kaip *senų laikų daina*, tuo pačiu pasakė, kad jam šį kartą „Šarūnas" yra, tariant, *anapus* tų „normalių reikalavimų", kuriuos mes paprastai statome eilinei teatralinei pjesei.

Akcentuojant medžiagos *dainiškumą*, tuo būdu norima atsipalaiduoti privalomųjų dramai „įstatymų": ekspozicijos, veiksmo užuomazgos, intrigos, veiksmo veržimosi į peripetiją ir katastrofą, veiksmo inercinio išsibaigimo... Visa tai yra, tariant, „normališka" eilinėje teatralinėje pjesėje, visa tai nebėra reikšminga dainiško stiliaus kūriny, – nebėra reikšmingos šitos įprastinės spektaklio koordinatos.

Nuslenkant į antrą ar trečią vietą ekspozicijai, intrigai, peripetijos ir katastrofos momentams, – sugriūva tieji „normališki karkasai", kuriais paprastai remias spektaklis. Sugriūva ir veiksmo vientisumas bei vieningumas, kuris „normališkai" ir visą spektaklį daro meniškai vieningą.

Šių dalykų konstatavimas yra nelyginant naujas kaltinamasai aktas režisieriaus galvai: jis ne tiktai „sugriovė" Krėvės veikalo dainiškumą – jis nedavė net tų elementarinių spektaklio ramsčių, kurie, mažiausiai nuo Aristotelio laikų, yra privalomi spektaklio vieningumui.

Tai ką gi režisierius viso to vietoje davė? Kuo gi jis pateisino savo žygį? Kaipgi jis sudarė tąjį spektaklio vieningumą, kurį visi dienraščių kritikai pabrėžė? Kuo pagrindė spektaklio *kompoziciją*?

6. DAINŲ „DAINIŠKUMAS"

Mūsų dainų kompozicijos pagrindinis savumas – jų šuoliškumas, kaip dar Herderis sakė: *Sprunghaftigkeit*, – teksto šuoliai nuo vieno dainuojamo objekto į kitą be matomų *natūrališkų, logiškų* perėjimų.

Mūsų dainos paprastai neduoda vieno išlaikyto ištiso vaizdo, – jos duoda tiktai atskirus kontūrus, lankospyrių kryptimi išmėtytus, kurie „kažkokia pajėga veržias į vieną ir tą patį tašką, į centrą, ir pagaliau sudaro vieną paveikslą, susidedantį iš kontūrų" (plačiau apie tai žr. mano „Dainų poetikos etiudai", p. 14–16). Net epiško pobūdžio mūsų dainose labai retai kur tėra *tolydis pasakojimas*. Tolydis pasakojimas – epo privilegija, o mūsų tautosaka – perdėm lyriška, net epinio charakterio mūsų dainos paskęsta lyrikoj, nelyginant Krėvės „Šarūnas".

Antras mūsų dainų kompozicijos savumas – tai jų *strofinė* struktūra. Šis savumas išplaukia iš pirmojo: *strofa* – lyrikos valstybės pilietis. Strofa mūsų dainose yra nelyginant molekula, narvelis, iš kurių susideda visas dainos organizmas. Strofa čionai – jau beveik uždaras savyje meniškas vienetas. Strofos pagrinde glūdi realybės daviniai: žmogus ar koks realus gamtos daiktas (= dainuojamasai objektas), gamtoj pastebėtosios spalvos ar koks ypatingas daikto savumas (= epitetas, metafora ar kuri kita vaizduojamoji priemonė), pagaliau veiksmas, – taip

pat tolydžiu „gamtoje", tiksliau, natūroje vykstantis. Vadinas, visi sudurtiniai strofos elementai – reališki, iš gyvenimo, net iš buities. Bet tų elementų, tarytum atomų, tarpusavė harmonija – niekuomet reališkai daikto nevaizduoja. Strofa paprastai pabrėžia vieną daikto savumą, tajį savumą padaro beveik pilnateisiu daikto atstovu, beveik daikto simboliu, – juk šiuo keliu ir gimsta tautosakos simbolika! Visi kiti daikto savumai lieka šešėlyje, šio *pagrindinio* nustelbti, lieka net nežinioje. Ir dar daugiau. Šis savumas paprastai esti utriruotas, tuo būdu jis dar labiau pabrėžia daikto *idealizaciją* ta ar kita kryptimi. Jei būtų leistinas toks terminas, būtų galima pasakyti: tai yra *realistiškas idealizmas*.

Strofa – dainos organizmo molekula. Kas tas molekulas jungia organinian vienetan, kurį vadiname *daina*? Ne veiksmas. Nes tos dainos, kurios rutulioja vieną veiksmą, sudaro negausią išimtį. Mūsų dainose veiksmas – „laužytas", vaizduojama tiktai jo nuotrupos, beveik niekur ir niekuomet jis nėra ištisas, – paprastai eina lygiagrečiai įvairių veiksmų nuotrupos. Ne išimtis – tokios dainos, kuriose viena strofa remias vienu veiksmu, kita – kitu... Ir ne asmuo jungia strofas vienetan. Tokių dainų, kuriose figūruoja vienas asmuo ištisai per visą dieną, kaip dainuojamas objektas ar kaip veikėjas, yra ne taip jau daug, – tai nėra charakteringas požymis. Pagaliau toksai asmuo ten, kur jis yra, paprastai vaidina tiktai kompozicinį vaidmenį: atskiri epizodai prikergti prie jo, nelyginant karoliai ant vieno iešmo sumauti.

Dainos melodija, dainos *bendroji idėja, bendroji nuotaika* – šit tasai cementas, kuris jungia atskiras strofas organinian vienetan, – šit toji dainos viena dvasia, siela, entelechija...

Vadinas, dainos „cementas" – grynai *idealistinio* pobūdžio. Nuo jo priklauso dainos *vidujė* forma, turinti savo užuomazgą, savo natūralinę kulminaciją, savo išsibaigimą...

7. TAUTOSAKOS TECHNIKA „ŠARŪNO" SPEKTAKLYJE

Krėvės–Žilinsko = spektaklio „Šarūnas" nesiremia vienu kuriuo ištisai pravestu veiksmu, kaip juo nesiremia ir lietuviškoji liaudies daina. Jis susideda iš dešimties paveikslų, nelyginant daina iš dešimties strofų. Kiekvienas paveikslas, kaip ir tarytum dainos strofa, pabrėžia atskirą veikiantį momentą, – pabrėžia atskirą herojų ar padėties savumą.

Kiekvienas iš dešimties paveikslų yra nelyginant spektaklio molekula, sudaryta analoginiais pagrindais kaip ir dainos meniška strofa, – yra uždaras savyje meniškas vienetas. Veikia jame gyvi, vadinas, „realūs" žmonės, dėvi drabužius, iš „realios" medžiagos padarytus, siekia tokių dalykų, kurie šioje žemėje yra galimi. Bet visumoje – nėra tai realūs vaizdai. Sudėtinių elementų, nelyginant atomų, visuma nesiekia sudaryti realų vaizdą, – natūralinės, istorinės ar šiaip kokios „tikros" būklės iliuzijų. Tai yra ta pati realybės idealizacija kaip ir dainose, – ir eina ta pačia kryptimi.

Dainos ir padavimai, pavyzdžiui, gausiai dainuoja, kad seniau gyvenę žmonės milžinai, ne mes, neūžaugos. Ir „Šarūne" yra tokia senovės liekana – gyvi išsilikę senosios kartos bajorai – „vyrai iš stuomens ir iš liemens", milžinai ar, kaip rusai tiksliau sako, bogatyriai. Dainiškam stiliui svarbu ne tų „milžinų" gyvenimiškieji bruožai, bet plastiškas, pasakyčiau, žmogaus-stuobrio-lokio idėjos formavimas, kas ir buvo „Šarūno" pastatyme padaryta. Ir charakteriai tų bajorų milžinų – ne gyvenimiški, ne istoriški, – jie yra pasemti iš *herojinės* tautosakos. Jų gyvenimo turinį sudaro: karo žygiai, kovos, drąsa, vyriškumas, – visos žmonijos herojinė tautosaka vaizduoja savo karžygius ta pačia idealizacijos kryptimi. Ta pačia kryptimi net Homeras savo herojus idealizavo. Todėl tad ir „Šarūno" pastatyme ne tiek svarbu – buvo to ar kito personažo psichologiški individuališki bruožai, kiek tas ar kitas individualinis heroizmo idėjos atspindžiavimas. Kaip dainose, taip ir „Šarūno" spektakly –

įvairūs personažai suschematizuoti, sustatyti į vieną plotmę kaip vienos ir tos pačios idėjos plastiški reiškėjai.

Čia tenka prisiminti dar vienas ypatingas herojinės tautosakos technikos savumas. Herojinėj tautosakoj – dainoj paprastai vyrauja vienas centralinis asmuo – karžygys. Visi kiti herojinės dainos personažai yra paprastai pirmojo funkcijos. Visi kiti asmens tereikalingi centraliniam herojui-karžygiui išraiškinti. Todėl tad visi kiti personažai paprastai sudaro savaimingą *rezonuojančią* sritį, kuri yra gyva centralinio asmens gyvenimu ir žygiais. Vieni šios rezonuojančios srities asmenys tiesioginiu būdu susiduria su centraliniu herojumi, tiesioginiu būdu raiškina jo charakterį ir jo žygių didybę, kiti gi – kontrasto keliu, treti – kaip aidas atsiliepia į herojaus kiekvieną garsų žygį, patys jame nei tiesioginiu, nei netiesioginiu būdu nedalyvaudami.

Ši herojinės tautosakos technika ir buvo tokia raiški „Šarūno“ spektakly. Spektaklio „Šarūnas“ – šitaip suprastos meniškos technikos atžvilgiu – buvo toks pat, koks ir buvo Homero Achilas, koks buvo rusų bylinose Ilja Muromcas, kur net kniazius Vladimiras Šventasis tiek tėra gyvas, kiek jis skardi Iljos Muromco herojiškų žygių aidais.

Herojinių dainų technika, viską atiduodama centralinio herojaus išgarsinimui, nelyginant suvesdama jo tarnybon, tiktai nejučia, patylomis, lyg rankos mostelėjimu paliečia detales, neturinčias betarpio ryšio su centraliniu herojumi. Užtat toji pat technika taip nuodugniai, tokiu atsidėjimu lukštena visas tas detales, kuriose šiokiu ar tokiu būdu gali pasireikšti centralinio herojaus charakteris ir jo žygių garsas gali atsispindėti.

Ir šis herojinės tautosakos technikos bruožas teko konstatuoti „Šarūno“ spektakly. Kiekvienas iš dešimties paveikslų – kurios nors detalės plastiškas lukštenimas, detalės, pritaikančios realybėje Šarūno asmens esmę.

Šarūnas visą savo gyvenimą kovoja. Bet spektakly niekur nėra parodytas jo priešininkas, – niekur jo priešininkas nesudaro patvarios, jei ne tolygios, tai bent jam imponuojančios galios. Perlis, Meškis, „geležimis apsikarstę vyrai“ etc. – niekur

scenoje „viešai" nedalyvauja. Mes girdime tik jų žygių aidą, niekur nematydami jų plastiško vaizdo. Net Tautvilis, tasai Šarūno konkurentas meilės reikaluose, suėdęs Šarūno asmenišką laimę, sugriovęs jo šeimos gyvenimą, – ir tas pasirodo scenoje tiktai besirengdamas į savo kerštingą žygį. Jis iš kitų jaunikaičių išsiskiria tiktai savo smarkiais žodžiais, bet ne kokiais nors ypatingais dvasios savumais. Sprendžiant iš jo psichinės konstrukcijos, tą patį keršto žygį kaip jis galėtų padaryti ir Alūnas, ir Zubrys, ir bile kuris kitas jaunikaitis. Tautvilio kova su Šarūnu pasilieka toli nuo žiūrovo, – mes matome scenoje tiktai tos kovos rezultatus, – susigraužusį Šarūną, neištikimą moterystėje Voverę, jos mirtį.

Šitoksai *prieštaraujančios* jėgos išjungimas iš veiksmo taip pat yra *dainiškas* metodas. Pavyzdžiui, mūsų net karo dainos niekur nedainuoja *kovos* momentų. Jos paprastai dainuoja tiktai bernužio rengimąsi karan – ir karo rezultatus: nukapotas galveles, mergeles liūdėjimą etc. Pati kova apibrėžiama trumpu schematišku posakiu, kaip jį klasiškai formulavo Maironis: „Saulė leidos, buvo kova, kraujo daug tekėjo, – mylimasis už tėvynę galvą ten padėjo". Šitokiu būdu vaizduojama prieštaraujančioji jėga nustoja savo realumo požymių.

Jeigu Šarūnui būtų buvę priešpastatyta reali arba plastiškai apčiuopiama jėga – „Šarūnas" būtų virtęs tragedija, tuo pačiu visą spektaklio kompoziciją būtų reikėję perkelti iš *dainiškosios* plotmės į dramatiškąją.

Šitokiu būdu suprasta *dainiškos kompozicijos technika* ir atsiremia „Šarūno" pastatymo *dainiškumas*. Krėvės „Šarūno" lyriškas pradas sveria ne mažiau kaip ir episkas. Todėl tad ir atrodo, kad sumažėjimas spektakly lyriškų elementų ir didesnis akcentavimas episkųjų mažina ir patį dainiškumą. Bet tai tik taip atrodo. Episka daina ne mažiau yra daina kaip ir lyriška. Tiktai netektų būti naiviems ir reikėtų *mokėti* dainiškumo esmę suprasti. Lyrikos pervedimas į epą pasinaudojant plastiškojo meno priemonėmis – nėra nedėkingas, nėra ir menkas meniškas uždavinys.

8. SPEKTAKLIO „CEMENTAS"

Už jūrelių, už marelių – nulijo, nusnigo...

Arba:

Per Klausučių ulytėlą – bridau gilią purvynėlą...

Tokiu *įprastiniu būdu* prasideda „normališka" lietuviška daina, – tokiu būdu konstruojama pirmoji dainos strofa: be jokios retrospekcijos konstatuojama ta ar kita padėtis, tas ar kitas faktas, – ir konstatuojama panaudojant pačią bendrąją formulę.

Spektaklio „Šarūne" pirmas paveikslas – tolygus padėties konstatavimas: schematiškas, suglaustas, lyg geometriškas piešinys.

Dainoje pirmoji strofa nieku būdu nėra logiška premisa tolimesniosioms strofoms. Tai yra: antroji dainos strofa regimai gali nebūti logiškas pirmosios tęsinys, – abi strofas jungia formališki ryšiai. Jungia dar jas ir melodiški ryšiai, kuriems plastiškoji dainuojamųjų vaizdų konjunktūra nėra privaloma. Taip dedas iki dainos pabaigos, einant iš vienos strofos į kitą.

Analogišką reiškinį teko kosntatuoti „Šarūno" spektaklyje. Įvykiai, kurie suschematizuota antrame paveiksle, nėra būtina pirmojo paveikslo įvykių pasėka. Taip ir per visą spektaklį. Per visą „Šarūną" nėra regimo logiško priežastinio būtinumo. Ir čia buvo berods opiausioji spektaklio vieta. Nesimas priežastinio būtinumo, regimų priežastingumo ryšių nebuvimas, atrodo, prieštarauja *elementariškiems* teatro dėsniams. Juk jau klasiškoji senovė mokė reikalauti iš teatro, kad jam būtų privaloma jeigu ne gyvenimiška, tai bent teatrališka logika, – kad tolesnieji scenos paveikslai būtų logiškas tęsinys iš tos *premisinės situacijos*, kuri yra sukonstruota pirmame veiksme ar pirmame paveiksle. Šitokį tęsinio logiškumą paprastai sudaro vienas veiksmas, tolydžio besitęsiąs per visą spektaklį. Tokio veiksmo „Šarūno" spektakly kaip tiktai ir nebuvo.

Ir antra opioji spektaklio vieta, dalinai išplaukianti iš pirmosios, – nebojimas tikrovės. „Šarūno" vaidybinė medžiaga – istoriška ar legendiškai istoriška. Tuo tarpu spektakly jokio

istorizmo nebuvo. Ne be reikalo kai kurie *temperamentingieji* patriotai piktinos, kad „Šarūno" spektaklis buvęs mūsų garbingosios senovės... profanacija!

Žinia tiktai, – temperamentas nebuvo iki šiol dar nei rimtumo, nei žinojimo požymis.

Kaip režisierius savo pasikalbėjime su laikraštininku pažymėjo: visas mūsų net „istoriškųjų" dainų *istoriškumas* išsisemia bespalvėmis reminiscencijomis, daugiausia – tipiškai *tautosakišku idealizmu*. Ir „Šarūno" spektaklis visiškai nenorėjo būti nei istorijos iliustracija, nei archeologijos sandėliu, nei senovės paveiksluotu restauravimu. Jam, kaip sprendusiam grynai meninišką problemą, istoriškumo visiškai pakako istoriškų reminiscencijų pavidalu: *dainiškasai stilius išėmė pastatymą iš istoriškumo, iš buities plotmės*. Todėl tad kaltinti „Šarūno" spektaklį dėl senovės „iškraipymo" tėra tiek pat išmintinga, kiek ir kaltinti kokį muziką, kad jis, grodamas kokią Bacho fugą, neužsivelka vokišką septyniolikto šimtmečio žiponą!

Kur kas rimtesnė yra pirmoji abejonė. Kaip galėjo spektaklis sudaryti menišką vieningumą, jei jame nebuvo pagrindinio jungiančio elemento – tolydžio veiksmo? Juo labiau kad jame nebuvo ir to elemento, kuriuo atsiremia veiksmas – kovojančių jėgų susidūrimo? Todėl visai natūralu manyti, kad *spektaklio*, kaipo *tokio*, nebuvo, – kad buvo tiktai gyvų paveikslų, logiškai tarpusavy nesurištų, serija, – ar ne tiesa?

9. „PAVANDENĖ SROVĖ"

Stanislavskis, statydamas Čechovo veikalus, kuriuose nėra aiškiai išreikštos vienos veiksmo-kovos linijos, padarė labai svarbią, net teoretišku atžvilgiu, pastabą. Čechovo pjesėse jisai pastebėjo kitokį, nelyginant nematomą veiksmą (jis jo visose pjesėse ieško, jis net atskirų rolių interpretaciją remia „skvoznym deistvijem"!), kurį jis pavadino ypatingu, labai svarbiu terminu: *padvodnoje tečenije*.

Ši „pavandenė srovė" – buvo ir „Šarūno" spektakly. Ji pasireiškė spektaklio centralinio asmens – Šarūno – vieningoje, tikslioje valioje, siekiančioje aiškaus tikslo – sujungti visą Dainavos šalį savo valdžioje. Antra vertus, mes žinome, kad „dramą formuoja pirmoj eilėj svarbiausiojo veikėjo tikslus, vieningas materialinio ar idealinio tikslo siekimas" (žr. V. Volkenštein, *Dramaturgija*, p. 15). Ir trečia, – šitokia valia formuoja ir herojinės dainos menišką vieningumą. Pavyzdžiui, Achilo rūstybė – „Iliados" vieningumas.

Tai reiškia, kad „Šarūno" spektakliui buvo paimta bendrasai epodramos *formansas*. Vadinas, šitokiu būdu Žilinskas *dainišką* pastatyto stilių „sudramatino", tiksliau pasakius, padarė *vieningu* meniškai teatrališku atžvilgiu.

Fiksuojant šį faktą, tenka prisiminti ir tai, kas yra suformuluota *Vairo* 1930 m. 1 num. p. 293:

> Gilus stiliaus supratimas ir mokėjimas jį įgyvendinti scenoje turi išguiti pigias stilizacijos priemones, jokio stiliaus neturintį natūralizmą. *Stilius – tai giliausias vieningumas visų tų priemonių, būdų ir formų, kuriais meno kūriny išreikšta dvasios idėja ar idėjų kompleksas... Spektaklio stilius – tai jo visų dalių persunkimas vieningu dvasios turiniu – vientisa idėja...*

Ar „Šarūno" spektaklis turėjo savo stilių, šitaip suprastą? Ar jis buvo pagrįstas vientisa idėja, kuri jame viską būtų persunkusi? O jei ji buvo, – tai kokia gi buvo toji idėja, kurią būtų galima laikyti šio spektaklio *vidujų formansu*?

Herojinio pasiaukojimo idėja, – atsakė pats režisierius minėtame laikraštiniame savo *exposé*.

10. SPEKTAKLIO FORMANSAS

„Viena saulė danguje, vienas tik valdovas turi būti Dainavoje, arba manęs gyvo žemė nelaikys", – skelbia Šarūnas ir tąja mintimi jis gyvena. Visą savo gyvenimą jis atiduoda šiam tikslui. Išdeginti girias, iškapoti raistus, tepajus ir monai mūsų kerštą – tipiškos Šarūno priemonės, kuriomis jis naudojasi, savo tikslo besiekdamas.

Bet juk šią mintį gyvendinti, šiuo keliu eiti – dar nėra gi jokio heroizmo, dar nėra gi jokio pasiaukojimo! Tai juk tuščio garbėtroškos žiaurus kelias, kuriuo eina kiekvienas satrapas – pasiutėlis! Ir kuriam galui dar toji apoteoziška pagarba, surengta prie Šarūno kapo, kai jis žuvo kovoje, kurią iššaukė jo plėšikavimas?!

Šitaip samprotavo ne vienas, pasižiūrėjęs „Šarūno" spektaklio. Samprotavimas gana logiškas. Ir būtų jisai „visai tvarkoje", jeigu jis tiktai būtų teisingas. Ir būtų jisai teisingas, jeigu jis būtų tiktai buvęs teisingomis premisomis paremtas...

Čia svarbiausia yra tai, kad aukščiau cituotieji posmai neišsemia nei Šarūno ideologijos, nei jo gyvenimo prasmės, kuri yra kur kas gilesnė ir gal kitoje plotmėje glūdi. Nugalėjęs Meškį, Šarūnas skelbia liškiaviečiams:

– Kur kiemelis, ten ir pilutė, o joje valdovas. Ką visi valdovai daro? Pešasi kitas su kitu, o kai gudai terioja Dainavą, degina tėvų namus, ardo krosnis – visi valdovai pasislepia... Aš išrūkysiu visus tuos valdovus, ir *kaip plati Dainava, ji mano visa bus! Tada nebus, sakau jums, nei balyniečių, nei liškiaviečių. Visi bus lygūs... visi bus mano kareiviai...*

Ne asmens gyvenimas Šarūnui rūpi. Jam rūpi sulaužyti senovės tradicijas, – surinkti krūvon visą plačią Dainavą, padaryti iš jos plačią, vieningą ir galingą valstybę, – kad jos niekas daugiau nebedrįstų terioti! Šarūnas – tai, kaip kadaise, rodos, Faustas Kirša buvo gražiai pasakęs, – iš amžių chaoso bundanti valstybinė sąmonė.

Siekdamas šio tikslo, Šarūnas turi atsisakyti pirmoj eilėj savo paties *asmeniško gyvenimo.*

– Gal ir yra kur toji meilė auksinė, bet kur už marių, ne pas mus... Kvaila, visa kvaila, – skundžias Šarūnas klaikų desperacijos momentą, asmeniškos laimės ilgesio graužiamas. – Nėra nei tiesos, nei laimės... Kvaila jaunystė, ir gyvenimas kvailas, kad aš jį veltui žudau...

Šarūno pasiryžimas, jo siekiamasai tikslas – išskiria jį iš kitų tarpo. Tai yra jo idėja, jo tikslas – juo niekas kitas negali dau-

giau gyventi. Todėl tad Šarūnas – toks vienas. Todėl tad prieš Šarūną pasikelia visi, kas dar šiokios tokios „valios" turi, kam gresia pavojus nuo jo sumanymų. Pradžioje Šarūną dar palaiko jaunimas, kuriam rūpi garsūs žygiai, „kovos puota". Bet ir jaunimas Šarūną tolydžiu ima apleisti. Besiekdamas savo tikslo, atsisakęs nuo asmeniško gyvenimo, Šarūnas to paties reikalauja ir iš savo bendrakeleivių. Ir ima skirtis nuo jo žmonės, kuriems jo kelias per sunkus, – ima skirtis, asmeniniais interesais besivaduodami.

Žinia, ir pačiam Šarūnui nelengva atsisakyti asmeninio gyvenimo, ir jo dvasioje vyksta aitri kova tarp gyvenimo ir idėjos, – kova, net jo galingoje pasiryžimu dvasioje sukėlusi ne vieną desperacijos momentą. Pagaliau, jei tos kovos nebūtų buvę, – Šarūnas nebūtų gyvas žmogus – jis būtų tiktai viduramžiška „vaikščiojanti idėja".

Sunkus Šarūno idėjos kelias. Pasikelia prieš ją dievai ir žmonės. Žmonės – maištą kelia, dievai – marą pasiunčia. Asmeniškas-šeimyniškas gyvenimas žūva. Bet jo idėja lieka vis tiktai galingesnė: jis pasilieka nepalenkiamas, savo idėją berealizuodamas, kol ir žūva lemtingoje kovoje dėl jos. Kova – laimėta, bet herojus žuvo kaip savo idėjos auka. Kovos įtempimas tarp Šarūno idėjos ir senovės tradicijų toks didelis, kad čia nebegali būti jokių kompromisų, – kova reikalauja aukų, kurių daugybę ji jau paglemžė, kurių visų svarbiausioji yra *pastaroji* – pats *Šarūnas.*

Jaunatvė, naujovė nugalėjo senatvę: Dainava – sujungta. Prie Šarūno kapo susirenka ne *balyniečiai,* bet *dainaviečiai,* supratę galingą *Šarūno* idėją, apraudodami savo heroju, – ant Šarūno kapo iškyla *Mindaugio figūra* – to Dainavos *realiosios galios* simbolio!

Šarūno pasiaukojimas ir mirtis sukūrė (= paruošė dirvą) *Mindaugio galiai.*

Tokia yra pastatymo ideologinė prasmė.

Ši idėja ir buvo tasai *formansas,* tasai „idealistinis cementas", toji entelechija, kuri iš esmės jungė atskiras spektaklio

„molekulas" į organinį vienetą. Šia idėja ir buvo pagrįstas visas pastatymo stilius.

Idėja buvo paimta menišku, visažmonišku pločiu; ji buvo plastiškai konkretizuota legendiškų Dainavos šalių įvykių fone. Todėl visiškai keistai ir nesuprantamai skamba kai kurių kritikų skepticizmas, suformuluotas V. Bičiūno žodžiais „Ryto" skiltyse:

> ... Keistokai skamba visi tie žodžiai veikale, kurie primena Lietuvą, jos kaimynus, kur keliami Šarūno nuopelnai jo tėvų žemei. Kur toji „tėvų žemė", kurioje visi seniai bajorai kaip stuobriai, o jaunimas – plienas su skaistvariu. Tokios ne tik Lietuvos, bet jokio krašto niekad nėra buvę.

Jei šių žodžių autorius būtų ne talentingasai Bičiūnas, būtų galima pasakyti: *naivu.*

Kur tieji „margi dvareliai", kuriuose mūsų baudžiauninkų tėveliai, uošveliai gyvena? Kur toji Lietuva, apie kurią dainuojama: „kalnai ant kalnų, o ant tų kalnų – kalnai ir maži kalneliai"?!

Ar nebūtų gera idėjos konkretizacijos objektą ir foną, idėjos projekciją skirti nuo tikrovės ųiokios ar tokios iliuzijos?

11. SPEKTAKLIO „ORKESTRINGUMAS"

Minėtoji spektaklio *formuojanti* idėja, perkelta *dainiškumo* plotmėn, iš tikrųjų pasirodė esanti meniško vieningumo faktorium. Tasai vieningumas pirmoj eilėj pasireiškė aktorių vaidyba, paremta sceniškąja teisybe. Čia tas vieningumas buvo tiek raiškus, kad net toks skeptikas, kaip „Lietuvos Žinių" kritikas J. Kardelis, – visai teisingai, – pastebėjo:

> ...Kiekvienas autorius buvo neišimama kūrinio dalis, kaip atskiri *instrumentai orkestre. Dramos ansamblio orkestringumas* mūsų scenai visai naujas ir imponuojąs dalykas.

Ansamblio orkestringumas – tegu būnie pagarbintas nemarusai V a c h t a n g o v o vardas per amžius amžinuosius! – parei-

kalavo kartais iš aktorių ypatingų reiškimo priemonių, kurios buvo mūsų teatre neįprastos, kurios todėl daugelį ir stebino. Itin stebino tos priemonės, skyrium paimtos, – atotraukoj nuo viso „orkestro". Kartais gi ne visai maloniai jaudina valtorna ar metalinis būgnas, – pats sau vienas „bambėdamas" – atotraukoj nuo kitų instrumentų garsų. Bet kartais valtorna ar trombonas atrodo tiktai tam ir reikalingi, kad jų „fone" grakšti smuiko kantilena būtų dar puošnesnė. Analogiškas apsireiškimas teko pastebėti ir „Šarūno" spektakly.

„Šarūnas" eina, bendrai imant, *pakeltu tonu,* vyrauja *forte,* elementarinė aktoriaus reiškimo priemonė – jo balsas – suvartojama iki galo. Bet kai šiame „fone" pasigirsta grakštūs pianisimai, jie per savo kontrastingumą – skamba, bent daro tokio įspūdžio, ne mažiau galingai kaip ir ištisi posmai *forte.* Grynai vokaliniu ar, tiksliau, skambėjimo atžvilgiu „Šarūnas" scenoje skamba kaip tikra simfonija, – gero orkestro grojama, gero dirigento vedama. Grynai skambėjimo atžvilgiu „Šarūno" spektaklis sudaro organišką vienetą, pasakyčiau, net muzikališką, – tūkstančiais niuansų varijuojantį vieną ir tą patį tematinį motyvą – herojinio pasiaukojimo motyvą.

Šį orkestrišką spektaklio savumą sustiprina dar raiški, sultinga, pasakyčiau, *dainiška Gruodžio muzika,* – operos orkestras ir choras, spektakly dalyvaujantys. Žodinė kantilena nejučia pereina į dainą ir muziką, ir muzika nejučia įgauna žodinės, pertat ir ideologinės prasmės. Tokiu būdu aktoriaus reiškimo priemonės pereina į *stichijos kalbą,* – naudojama maksimumas ekspresijos, kol pagaliau ir aktoriaus balsai, ir choras, ir orkestras, ir šviesos bei spalvų santarmingas žaismas paskutiniame apoteozės paveiksle, sutapdami į vieningą ekspresiją, veikia gaivaline jėga, – nelyginant kaip įsisiūbavusio okeano stichija.

Vargu ar bebūtų tikslu skyrium akcentuoti, kad spektakly taip gausiai dalyvaują *muzikos* elementai patys savaime įterpė dar vieną *formuojančią* pradžiodalą – spektaklio meniško vieningumo atsparą. Tai – *ritmas,* kuris taip aiškiai buvo apčiuopiamas visuose paveiksluose, visuose atskirų scenų susigrupavimuose,

judesiuose, mostuose, net intonacijose... Ritmas – tolygus Krėvės „Šarūno" ritmikai, scenoje atstodamas, bent iš dalies, čia „suspaustąją" Krėvės lyriką. Sceniškasai ritmas spektakly panaudotas tos pačios ekspresijos sustiprinimui. Kai kur šis ritmiškumas padeda sudaryti stačiai klaikią galią. Pavyzdžiui, aštunto paveikslo pabaigoje – *maro* scenoje, kur minia klaikiu ritmu pradeda trauktis nuo maru mirusio Garnio, – čia ritmas veikia tarytum savaimingas, nepriklausomas sceniško reiškimo faktorius, veikia tarytum pats savaime.

Ritmas – orkestringumo funkcija – organiškai jungia vienetan atskirus veikslinius centrus ir vaizdinius kontūrus, kaip juos jungia ir *Šarūno* gyvendinamoji idėja.

12. GALDIKAS IR SCENA

Adomas G a l d i k a s, gaminęs scenos vaizdų ir kostiumų eskizus, parodė, kiek teisingai daro mūsų laikų teatralai, išmetę iš apyvartos bjaurų ir falšyvą terminą – „dekoracijos" (pavyzdžiui, vokiečiai jo vietoje naudoja kur kas tikslesnį terminą: *Bühnenbild*). „Dekoracijų", kaip mes esame įpratę šį terminą suprasti, Galdikas ir nedavė, ir nepiešė. Jis, panaudodamas spalvas, linijas, plotmes, šviesas, – formavo scenišką vaizdą – formavo *dainišku* principu. Formavo jisai, panaudodamas net tas pačias spalvas, kuriomis tautosaka *idealizuoja* buitį – marguose dvareliuose, aukštose pilelėse, žaliojoj pievelėj, tamsiojoj girelėj...

Niekur Galdikas neduoda pilnos „vietos iliuzijos", kur vyksta veiksmas, – kaip dainos strofa niekuomet neduoda pilnos vietos vaizdo.

Stambiomis, raiškiomis linijomis, monotoniškomis, kontrastiškai suderintomis, – pasakyčiau, net „absurdą": disonansiškai suharmonizuotomis spalvomis Galdikas pabrėžia vieną kurią nors pagrindinę vietos savybę, tuo būdu duoda jisai tarytum veiksmo *vietos ir laiko simbolį*. Galdiko šis simbolis tiek pat rea-

liškai pagrįstas, kaip ir tautosakos simbolika, atsiremianti tuo ar kitu realiu daikto savumu.

Raiškios spalvos posmas, pavyzdžiui, aukso, Galdiko vaizde neturi natūralinio rubežiaus – paskęsta tamsos gilumoje (techniškai: juodame aksome...), tokiu būdu vaizduojamoji vieta iš karto pasirodo pasakinga, dainiška, atitraukta nuo žemės: susidaro iliuzija, tarytum tai būtų plotmė, fiksuota bekūnėje erdvėje ir beformiame laike.

Galdiko *scenavaizdžio* technika įsidėmėtina ir kitu atžvilgiu. Jisai dažnai formuoja jį pabrėždamas ne kurį aiškiai materialinį realiosios plotmės ar realaus daikto savumą, bet daugiau idėjinį. Pavyzdžiui, antrame paveiksle reikėjo, kad veiksmas vyktų girioje, kurioje žaidžia jaunimas ir netrukus prasideda audra.

Mūsų tautosaka giriai apibūdinti „normališkai" žino tik du epitetu: *tamsioji* ir *žalioji* girelė... Pirmasai epitetas atstovauja rūsčiai, graudžiai nuotaikai, antrasai – linksmai. Galdikas girios vaizdą konstruoja pasiremdamas tautosakos pabrėžtu savumu: *tamsioji*. Svarbu jam ne medžių materialiniai savumai, ne jų daiktingoji prigimtis, bet jų *sudaromas ūpas*. Tokiu būdu Galdiko sceniškasai vaizdas pasidarė tarytum „sudvasintas", – tarytum tai būtų konkretizuota dvasia...

Galdiko panaudotieji *scenavaizdžio* principai ir jų pritaikymo meistriškumas sudaro savo rūšies tobulybę, kuri ir senuose, seniai pragarsėjusiuos kūrybos žygiais teatruose ne taip jau dažnai yra atsiekiama. Juo aiškiau šis tobulumas tenka pažymėti, kad Galdiko spalvos, plotmės ir linijos spektakly skambėjo nelyginant, – kaip J. Kardelis sako, – atskiri orkestro instrumentai, tuo pačiu sustiprindami pastatymo orkestrišką skambėjimą.

Būtų nuostabus ir nesuprantamas dalykas, jei Galdikas ir kostiumų problemai spręsti būtų panaudojęs kitus principus. Tiktai kostiumas – konkretesnis, materiališkesnis dalykas negu scenavaizdis, todėl aukščiau minėtųjų scenavaizdžio principų čia neužteko. Kostiumų eskizus, nors ir ne visur vienodu maestringumu, Galdikas darė arčiau pasinaudodamas vadinamo

„tautiško kostiumo" reminiscencijomis, o antra – atsižiūrėdamas kūno savumų tojo aktoriaus, kuris tą ir kitą vaidmenį vaidina. Vadinas, ne aktorius turėjo prisitaikyti prie kostiumo, bet kostiumas taikės prie aktoriaus. Šitoks kostiumų principas savo rėžtu prisidėjo prie aktoriaus kūno ekspresingumo, tik, deja, ne visur vienodu tikslumu šis principas buvo pareikštas.

Pagaliau tenka paminėti paviršutiniškai nežymus, bet iš esmės labai gilus ir reikšmingas dalykas: *nuotaika,* vyraujanti visuose scenos paveiksluose. Pagrindinis tonas – tamsus, juodas, niaurus. Ir visa nuotaika – rūsti, niauri, nelyginant rūsčioje Nibelungų dramoje. Juo toliau nuo veikalo pradžios, juo giliau Šarūnas įsileidžia į savo žygius, juo daugiau pilių sudeginta ir kraujo pralieta, juo labiau Šarūną keikia, juo labiau vienas jis pasilieka pasauly, – juo niauresnė ir niauresnė darosi sceniškojo vaizdo nuotaika. Pavyzdžiui, veikalo pradžioje kai kur pasitaikantis auksinis tonas dar turi šiek tiek „žaidžiamųjų spindulėlių", kurie ateityje dingsta visai. O, pavyzdžiui, Liškiavos pilyje – auksas ir tamsa – daro stačiai klaikaus įspūdžio. Dar klaikesnis – aštuntas paveikslas: šventovė, paskendusi tamsoje ir nejaukiuose žiburiuose, pro kuriuos šventvagiškai prasiveržia maro Giltinė. Ir kai vis niaurėjantys vaizdai dešimtame paveiksle pasibaigia didžia garsų, spalvų ir šviesų simfonija – *katarsis pasidaro pilnas ir visuotinis. Katarsis* – kaip jį Aristotelis suprato, – kaip ir tinka tragedijai išsibaigti...

13. AKTORIŲ KOLEKTYVAS

Dideliu nusistebėjimu teko skaityti „Ryto" skiltyse tokio išmintingo kritiko, kaip V. Bičiūnas, mandagaus smerkimo žodžius: „Kitas naujo „Šarūno" savumas tai vaidilos [aktoriaus – *B.S.*] asmenybės suniveliavimas ir palenkimas jos režisieriaus valiai".

Stačiai nesinorėtų suprasti šie žodžiai taip, kaip jie yra parašyti, nes jie neatitinka V. Bičiūno autoritetingumo. Nes jisai labai gerai žino Chronegko–Stanislavskio reformos teatre

esmę. Ir ne Bičiūno peikimui, – tik dėl bendros argumentacijos tenka čia pažymėti,kad ikiminėtosios reformos vyravo teatre, tai yra spektakliuose, vadinamoji rolių sistema. Net toks Ostrovskis – ir tai savo pjesėse atskiras roles taip komponuodavo, kad jos būtų „dėkingesnės" atskiriems aktoriams, – net Ostrovskis nebojo, kad nuo to nukenčia jo pjesių tikslumas. Kaip nūdien nebėra galima tokia filosofija, kuri šiokiu ar tokiu būdu nesiskaitytų su Kantu, taip nūdien nebėra galimas ir toks teatras, kuris galėtų nesiskaityti su minėtąja reforma, – žinoma, meniškas kūrybiškas teatras. Nūdien meniškame teatre nebėra galima rolių sistema.

Nors *režisierius* yra palyginti ir jaunutė sąvoka, bet jos turinys yra visai aiškus. Režisieriaus pareiga – suharmonizuoti visus spektaklio elementus organinian vienetan, suorganizuoti aktorių kolektyvą į meniškos, jo iškeltos problemos sprendimą. Šitokios harmonizacijos esmė ir yra: niveliuoti pradžiodalas, ardančias visumą, – ir pabrėžti tas pradžiodalas, kurios visumą sustiprina. Bet tai dar nieko bendra neturi su aktoriaus asmens visišku suniveliavimu, kurio „Šarūne" visiškai nebuvo! Buvo net priešingai.

Ne vienas mūsų dramos aktorius tik per „Šarūno" spektaklį ir pasirodė, kas jis yra, – kokių turtingų kūrybinių resursų jis savo dvasioje turi.

Bendroje spektaklio charakteristikoje kiek nepatogu minėti atskiri vardai, bet jeigu klaidinantys kritikų liudijimai verčia tai daryti, tai – *honte soit qui mal y pense.*

Pavyzdžiui, Kubertavičius, dėl kurio ne kartą tekdavo liūdėti, kad jis skęsta štampe ir trafarete, „Šarūne" jis kažkaip išsitiesė pilnu ūgiu, susikaupė, surinko išblaškytąsias, kažkur glūdėjusias savo jėgas ir pasireiškė dar jam neregėto tikslumo ir stiprumo vaizdu. Pasireiškė visa savo talento pilnybe, parodė, kad jis yra toks stambus aktorius, kuris galėtų vaidinti bet kurios Europos sostinės kultūringame, meniškai subrendusiame teatre. Jeigu iki šiol Kubertavičiaus talentas nebuvo raiškus, o dabar staiga pasireiškė, – jeigu Kubertavičius kiekvienu nauju

spektakliu sugeba padaryti Šarūną vis tikslesnį, ar tai reiškia, kad režisierius jo asmenį niveliavo?

Arba, pavyzdžiui, gabusai Siparis, paprastai būdavęs toks monotoniškas, vienas ir tas pats nepamainomas Siparis, – jeigu jis palyginti trumpoje rolėje sugebėjo pasireikšti pilnu gražiu savo talentu – ar tai yra jo asmens nustelbimo įrodymas?

Juršys trumpučiukėj, epizodinėj, pereinamoj rolėj sugebėjo sudaryti tokį raiškų charakterį, kurio išrutulojimui kitą kartą net ištisa pjesė reikalinga!

Petrauskas, visuomet mokėjęs kažkokiu skeptiko šaltumu pergyventi visas likimo ironijas ir visuomet blykstelėti savo talentu, ir tasai „Šarūne" buvo kažkaip ypatingai tikslus ir savaimingas, pasireiškęs savo originaliais savumais: niekas kitas pasauly nesudainuos taip „Kad dalia mūsų neatsilenktų", nešauks taip „valio", kaip tai daro Petrauskas.

Rymaitė, kurios teatralinėje „karjeroje" pastaraisiais laikais tekdavo pastebėti nesuprantami kartais „negyvieji taškai", – ir ji „Šarūne" nušvito stebėtinu kūrybos pilnumu. Net ir daugiau. Ji padarė tokį retą teatralinėj praktikoj šuolį: visą gyvenimą vaidinusi jaunas sentimentalias herojines mergičkas, iš karto peršoko į senelę ir savo šuolį meniškai pateisino.

Bindokaitė, Rutkauskaitė, vos apleidusios mokinių suolą, vos baigusios studiją, – ir jos gi gražiai mokėjo pradžiuginti sukurtaisiais vaizdais, net tokiais skirtingais nuo tų, kuriuos kuria šiose rolėse vyresnėsės kolegės – Jurašūnaitė ir Kurmytė.

Šia pačia tvarka tektų paminėti ir kitus spektaklio dalyvius, atstovavusius įvairioms Šarūno rezonuojančios srities plotmėms.

Senajai kartai – seniams bajorams, – be minėtųjų Petrausko ir Sipario, atstovavo dar Laucius, Pilka, Fed.-Sipavičius, Krameris. Plotmė, kurioje jie sceniškai veikia, sukaupta jų žodžiuose: „Buvom kada ir mes zubriai. Koki dar buvome vyrai! Širdį spaudžia, kai atmeni, kad nedaug mūsų beliko... – Nedaug mūsų beliko, bajore... Keliais tiktai pirštais suskaitomi..." Ir ant-

ra koordinata, apibrėžianti jų scenišką plotmę: „Pažino seniau mus ir gudai, ir lenkai, pažino visos šalys ir ten, kur šventa kalba skamba, ir kur žmonės žvėriškai klega".

Šitokia senosios kartos padėtis berods diktuoja tam tikrą jos atstovų schematiškumą: personažų vidaus turinys – toks vienalypis. Bet bajorai – anaiptol nebuvo šaltos schemos. Jų personažų formą padiktavo bendroji spektaklio kompozicija, bet toji, pasakyčiau, vidaus, dvasios šilima, kuria kiekvienas šių personažų buvo saviškai nuskaidrintas, – šioji šilima buvo aktorių nuopelnas, joje pasireiškė graži aktorių individualybė. Šią šilimą režisūra galėtų nustelbti, bet jeigu aktorius jos neturėtų, – jokia režisūra jos negalėtų duoti... Šiuose personažuose itin vaizdžiai susiliejo vienetan – ir režisūros idėja, ir aktorių individualiniai bruožai.

Senosios kartos moterims bajorėms atstovavo Pinkauskaitė, Vaičiūnienė, Oškinaitė. Nors jų žygiai vyko scenoje, pasakyčiau, simetriškame plane, bet kiekviena jų gyveno savo dvasios turiniu – neschematizuotu. Pirmame veiksme Kindė (Pinkauskaitė), susigraužusi dėl vaikų, tragiškai žūva nuo Šarūno rankos, savo mirtimi pradėdama klaikią nuotaiką, sugaubdama debesis, rūsčią įvykių eigą išpranašaudama. Kirvė (Vaičiūnienė), pjesės vidury pasirodžiusi, – šviesus pragiedrulys audrotą naktį, įtempimo atoslūgis, žmogiškų jausmų pasireiškimas – gerbūvio, garbės pasiilgimas, moteriškos širdgėlos, užuojautos ir širgėlai prieštaraujančio džiaugsmo verpetas. Vilkė (Oškinaitė) spektaklio pabaigoj – tarytum atgijusi Kindės tragiškoji dvasia, nauju sopuliu suvaitojusi, kurio toks griaudus, griaudus pasireiškimas, kokį davė Oškinaitė, yra nelyginant paskutinis Šarūno pašaukimas į rūstųjį teismą, į giltinės glėbį... Trys moterys – trys tos pačios melodijos momentai, trys tragiškos dainos posmai. Visi jie siekia to paties tikslo, kurio ir visa daina siekia, kiekvieną atskirą detalę išreljefindama. Jeigu šių trijų aktorių žygiai buvo suderinti su visuma, tai dar visiškai nereiškia, kad aktorių, kaip tokių, nebūtų buvę (kas seka iš Bičiūno pastabos).

Liškiaviečiai, Radzevičius ir Mackevičius – abiejų uždaviniai buvo vienodi, tai yra abiejų uždavinys buvo vienas ir tas pats: iš pažiūros – apykvaišiai, fizinei jėgai jie nusilenks, bet jų paprasta nesudėtinga dvasia yra tiek „kieta", kad nėra jokių priemonių jai sulaužyti...

Kariškam jaunimui atstovavo – Tvirbutas (Zubrys), Kupstas (Žalviris), Steponavičius (Tautvilis), Jurašūnas (Alūnas). Kariškas jaunimas veikia nelyginant vienas masinis personažas, nelyginant tai būtų iš viso vienas Šarūno žygių rezonatorius. Jie visi atstovavo analoginei psichinei struktūrai, jie visi tarnavo vienam ir tam pačiam tikslui. Šiam jų uždaviniui pabrėžti jų ir kostiumai buvo suvienodinti, ir elgesių forma – aprėžta. Paviršutiniškai žiūrint, jie visi buvo stereotipiški. Bet giliau pažvelgus sunku būtų nepastebėti, kad tie patys „garsai" kiekviename jų kitaip, *saviškai* skamba, nelyginant vienas ir tas pats akordas – smuiko, violončelės, pianino stygose... Jei, pavyzdžiui, Tvirbutui yra įgimtas ritmas ir „sceniškas džentelmeniškumas", – koks gi režisierius galėtų jo prigimtį suniveliuoti?!

Petraičio gi, Mindaugį vaidinusio, sceniškas uždavinys buvo kitas. Jis, nors ir to paties žaliojo jaunimo atstovas, nebebuvo Šarūno žygių rezonatorius, – jis turėjo vaizduoti pasyvią priaugančią jėgą, priešgyną Šarūnui. Petraičio uždavinys buvo labiau individualizuoti vaidinamąjį personažą, – tai ir buvo padaryta: tiek individualizuota, kiek reikalinga jaunam, nesubrendusiam Mindaugiui kontūro sistema apibrėžti.

Dineika ir Kačinskas – du dainiai – ne tik neatsisakė savo individualinių savumų (nebuvo niveliuoti), bet priešingai – juos sunaudojo iki galo. Pavyzdžiui, Dineika, pasiremdamas *savo daviniais*, sugebėjo taip pasikelti, kaip anksčiau dar berods niekuomet jam nebuvo tekę: iš esmės neraiškus jo balsas suskambėjo ekstazės gaidomis – ir tai buvo įtikinama!

Stanulis į suktą Krivio prigimtį įdėjo tiek dvasios turinio ir šilimos, kiek šilimos iš viso bene tik šis vienas mūsų dramos aktorius duoti tegali!

Didi meniškoji režisūros paslaptis berods ir yra tokia: spektaklį padaryti organiškai išlaikytu menišku vienetu ir padėti aktoriams pareikšti jų kūrybinius davinius, nukreipiant jų valią į vieną tikslą. Aktorių kuriamos valios suderinimas ar tam tikras nukreipimas dar visiškai nereiškia, kad jų valia būtų paneigiama!

Visiškai negalima tikėti, kad toks pastabus kritikas, kaip V. Bičiūnas, to būtų nepastebėjęs. Todėl tad ir aukščiau cituotieji jo žodžiai nesinorėtų taip suprasti, kaip jie yra parašyti: juose girdėti Chronegko–Stanislavskio reformos nepripažinimas...

14. MOSTŲ KALBA

Labai reikšmingas „Šarūno" spektaklio požymis buvo – tai kiekvienos rolės *meniškas „nušlifavimas"*. Numatyta, meniškai atsverta kiekviena smulkmena, kiekviena detalė, – kiekvienas mostas ir kiekviena intonacija – įprasminta, ištobulinta, suderinta su visuma.

Toksai „šlifavimas" gal daugiausia „krito į akį" mostų srity. Kiek aktoriaus balso resursai buvo naudojami plačiausiu mastu, tiek aktoriaus mostai buvo formuojami ypatingai atsargiu saikingumu.

Apskritai imant, jie buvo formuojami tuo pačiu principu kaip ir Galdiko scenavaizdis: jie *„atstovavo"* minčiai, jie jos *„neiliustravo"*. Ir tarpusavy jie buvo derinami tuo pačiu *orkestringumo* principu.

Mostų orkestravimą, atrodo, diktavo ta pati vaidybinė medžiaga, kuri padiktavo ir viso pastatymo idėją, – kuri iš esmės buvo labai nelygi. Nelygi ta prasme, kad Šarūnas, kaip centralinis asmuo, ne tik priešpastatytas visiems kitiems spektaklio personažams, – jis juos net persveria: visi kiti – tik rezonuojanti sritis. Kiek Šarūno gyvenimas – pilnas, net psichologiškai nuosakus, tiek rezonuojančios srities personažų gyvenimas – siauras, pasireiškiąs tik tiek, kiek rezonuoja Šarūno žygius,

kiek jis reikalingas Šarūnui „retušuoti". Kiekvienas jų kitaip prie Šarūno prieina (jaunimas = masinis „asmuo"), kitaip jį priima, – kitaip reaguoja į jo žygius. Šis *priėmimas* ir *reagavimas* priklauso nuo jų psichinės struktūros. Ir jų mostų kalba priklausė nuo tų psichinių bruožų, kurie juose buvo pabrėžti: jie, kaip rezonatoriai, negalėjo būti „pilni" žmonės, – ir jų mostų skalė negalėjo būti plati. Iš čia „Šarūno" spektaklio mostų šykštumas.

Šarūnas gyvena užsidaręs savyje, kaip Džiangis sako: „Jis slapta visa godoja". Prigimties, būdo uždarumas uždėjo savo antspaudą ir jo elgesiams, jo santykių su žmonėmis formai. Žmonėmis jis netiki, – pirma jis ištirs juos tokiu žvilgsniu, nuo kurio nepasislėps joks neteisybės debesėlis, susikaups – ir tuomet tiktai nuspręs. Todėl tad jo mostai – tokie paprasti, „monotoniški", stačiokiški – *tiesios linijos,* – kaip tiesia, nesulaužoma linija eina jo visas mintijimas, jo visas gyvenimas. Bet ir Šarūnas – jaudinas, jis irgi žmogus, ir jis žino desperacijos momentų, – ir tuomet jo mostų kalba lūžta, painiojas, judesiai pasidaro smulkiai griežti, „šiokiadieniški". Nuolat vyksta Šarūne vidaus kova, nuolat tenka jam *save nugalėti* ir susikaupti – ir to susikaupimo procesas atsispindi jo mostuose. Pavyzdžiui, devintame paveiksle, kai vyksta skaudi jo asmens tragedija, kai jis nusmaugia Voverę, kai jam reikia skubėti į kovos sūkurį, jis daro platų platų mostą su kalaviju rankose, „įsisiūbuoja", – jo sieloje tarytum nutrūksta žmogiškumo gija, jis pasilieka *herojus.*

G e l o v i n i s – žilas, geras senelis, visur jame spindi nuoširdus tėviškas gerumas, – ir jo intonacijos bei mostai: gerybės simboliai.

V i l t ė – senutė nelaiminga *Šarūno* motina, senatvėj priversta įsikišti į vyrų reikalus, – ir jos mostai – nelyginant valios drebėjimas, smulkus būgno dundėjimas, – smulkus geometriškas raštas senobiškame lininiame audiny.

V i l k ė – gyvena skaudžia širdgėla, jos būtis – stipriausias nusiminimo afektas, – ir jos mostai – emocionalūs iki dugno.

Kariškasai jaunimas – lineariškai paprasta, stačiokiška psichinė struktūra, – jo mostai: mechaniškai lineariški.

Visur mostas atstovauja pagrindiniam charakterio savumui. Šitokia mostų prigimties įvairenybė buvo leistina tiktai tokiame spektakly kaip „Šarūnas", kur tas įvairumas ne tik neardė visumos vienumo, bet ir negalėjo ardyti, nes jame per daug stipriai buvo išreikšta vieningumo dvasia.

Lineariniai mostai, per buitiškus ir emocionališkus pereidami į klaikias savo stiprybe žodžio ir veiksmo pauzas, – tai buvo nelyginant galingos melodijos atbalsiai, tūkstančiais akordų pasiberiantys ir nutylantys tamsėjančiuose toliuose.

15. Į ATEITĮ

Aukščiau išdėstytomis paviršutinėmis pastabomis, nuošaly paliekant pastatymo ir vaidybos detales, norėta tiktai fiksuoti tuos požymius, dėl kurių „Šarūno" spektaklis ir Kaune, ir provincijoj tapo kaip įžymus mūsų kultūros ir meno gyvenimo reiškinys, – visuomenės intereso centras.

Žilinsko vadovybėje mūsų valstybinė drama kažkaip stebėtinai atgijo. Pas aktorius atsirado kūrybinis entuziazmas, kurio iki šiol regėti netekdavo. Aktorių entuziazmas pasireiškė kūryba, kuri perviršijo tai, ko iš mūsų aktorių kolektyvo net optimistai galėjo tikėtis. Rodos, tie patys žmonės, bet kūryba – nebe ta. Žilinskas mums parodė, kokį kūrybinį turtą mes turime mūsų dramos kolektyve. Ir valstybinė drama, iki šiol ne kartą buvusi visuomenės nelyginant pašaipos ir pasigailėjimo objektu, – tarytum staiga pasidarė svarbus mūsų meno ir apskritai kultūros gyvenimo faktorius.

Pagaliau tenka pažymėti dar vienas ypatingas dalykas – pesimistų pranašavimas, kurie skelbė, kad „Šarūnas" vis tiek baigsis blogai, nežiūrint ar jis gerai bus pastatytas, ar blogai.

Jei „Šarūnas" būsiąs pastatytas blogai, na, tai suprantama, nieko gero iš to negali išeiti. Jei jis bus pastatytas, tai bus dar blogiau: mūsų publika to nesupras, ir vis tiek pastangos nueis niekais.

Pesimistai ir šį kartą, kaip paprastai jie mėgsta daryti, pralaimėjo. Publika gerai suprato pastatymo nuopelnus: teatro laimėjimu ji džiaugias ne mažiau kaip ir patys kūrėjai. Jeigu jos tarpe atsiranda vienas kitas temperamentas, kuris pareiškia, kad jam viskas spektakly atrodo nepriimtina, tai ši aplinkybė dar labiau žadina kitų entuziazmą, – dar labiau kelia visuomenės susidomėjimą.

Jeigu teisingas yra pasakymas: kokia tauta (= publika), toks ir jos teatras, tai šį kartą publika parodė, kad mes esame jau visiškai pribrendę kūrybiškam kultūringam teatrui. Ir šitas mūsų teatralinės publikos kultūringumo pasireiškimas tegu būna – šviesus palaiminimas mūsų kūrėjams į tolimesnius mūsų kultūros kūrybos žygius...

LIETUVIŲ TEATRAS PETERBURGE

1892–1918

Lietuvių teatro istorijai medžiaga

I. PASITEISINIMO VIETOJE

1

Nepasislėpsiu, turiu prisipažinti: ne be nejaukaus susirūpinimo ryžaus tvarkyti medžiagą, liečiančią lietuvių teatrą Peterburge, ir jos santrauką pasiūlyti viešajam dėmesiui. Žinau, kad mano pasiryžimas pašauks abejojančią šypseną, nes jisai ne be pagrindo pasirodys gana įtartinos rūšies pretenzija. Žinau, kad dar liūdnesnė šypsena nuriedės dėl darbo atlikimo būdo. Žinau ir tuos pagrindus, dėl kurių visa tai atsitiks, ir jų teisėtumo nedrįstu neigti...

– Koks ten teatras, tie prieškariniai „lietuviškieji vakarai?" Juokinga iš armotų žvirblius šaudyti! Dar juokingiau apie paprastą vakarušką rašyti ilgus puslapius ir manyti, kad tai rimtas darbas! Juk tose vakaruškose, tuose „Lietuviškuose vakaruose" vaidindavo nemokėliai, nežinantys, kur kojas, kur rankas padėti, nesugebantys žodžio ištarti padoriai, nieko nenuvokiantys ir apie vaidybos meną, ir apie vaidybos techniką! Ir publika į juos eidavo ne estetinio pasigėrėjimo ieškodama, ne teatraliniu žygiu gyventi norėdama, bet pramogos pasigesdama: pasilinksminti, pasišokti, per naktelę paulioti! Koks ten teatras?!

Visa tai yra teisybė. Visa tai – tokia teisybė, prieš kurią verta galvą nulenkti. Juo labiau kad ji yra rūsti. Ir rūsti ji todėl, kad ji yra vienašališka. Ir vienašališka ji yra todėl, kad ji charakterizuoja reiškinį, sukaupdama jo požymius, kurie matyti iš labai siauros plotmelės, – kad ji neapima jo visų požymių, kad ji neišsemia viso reiškinio, kad ji pagaliau apie kalbamąjį reiškinį jokio supratimo neduoda...

Todėl tad ir minėtąją abejojančią šypseną norėčiau kiek sušvelninti ar bent pasiūlyti jai susikaupti: *skundu,* teisybės besišaukiančiu.

Iš tikro, iš tikro, santykiuose su teatru mes esame – ir neteisingi, ir atkaklūs savo neteisybe, ir žiaurūs, ir – tegu būnie man atleistas nusiminimo žodis – mes esame ir fanfaronai. Prisiminkime tiktai, kaip mes elgiamės, vertindami įvairius reiškinius ar laimėjimus visose gyvenimo bei kūrybos srityse – ir teatro pastogėj.

Visur mes reikalaujame, kad vertintojas būtų atitinkamai savo užsimojimui pasiruošęs. Pavyzdžiui, iš harmonizuotos liaudies dainelės kritiko mes reikalaujame, kad jis būtų muzikas; mažiausia, kad jis būtų muzikalus, kad jis žinotų muzikos teoriją ir istoriją, kitaip sakant, kad jis būtų „specialistas" savo srity. Ir jeigu muzikos kūrinėlio kritikas, vietoj kalbėjęs iš esmės, pradeda linksmą bylą apie lakštingales, mes tokiuo kritiku netikim. Lygiai tokiu būdu elgiamės santykiuos su tapybos, literatūros, architektūros kritikais. Mes esame dar opesni praktiškųjų dalykų srity. Tegu pabando kuris pilietis, vertęsis visą gyvenimą smulkių daiktų prekyba ar kuriuo kitu panašiu garbingu verslu, tegu jis pabando parašyti, pavyzdžiui, Petro Vileišio tilto kritiką. Juk mes tuojau išjuoksime jį! Pareikalausime iš jo, kad jis parodytų savo žinias iš medžiagos atsparumo, geležies technikos, betono technikos, tiltų stiliaus istorijos ir kitų garbingų sričių. Jeigu jis to neparodys, mes jį prikalsime prie viešosios gėdos kryžiaus: tegu kitą kartą nekiša savo dvylekio tenai, kur jis nieko neišmano!

Dar ir daugiau mes iš tų kritikų norime. Mes reikalaujame, kad jie vaduotųs aiškiai suvokiamu ir formuluojamu kriterijum,

kad tasai kriterijus būtų pagrįstas, kad kritikai, mažų mažiausia, žinotų, ko jie nori. Šie mūsų reikalavimai, statomieji kritikams, yra visai suprantami ir teisėti.

Tiktai berods vienoje teatro srityje mes šitokių reikalavimų kritikams nestatome. Nors teatro menas yra sudėtingesnis negu bet kuris kitas – pavieniui! Nors teatras atsiremia ir tapyba, ir plastika, ir literatūra, ir muzika, ir architektūra, ir technika, ir daugeliu kitų, net psichologinių bei sociologinių faktorių, nebekalbant apie grynai teatrališkuosius! Juo labiau kad ir aktorius turi mokytis, ne mažiau kaip tilto statytojas. Aktorius turi mokytis – visą gyvenimą – ir išmokti negali: jis turi jau tokiuo gimti ir per ilgus darbo metus įgyti techniką.

Iš teatro kritiko mes jokio pasiruošimo nereikalaujame. Nereikalaujame, kad pažintų teatralinės kūrybos esmę, kad jis žinotų vaidybos techniką, teatro istoriją, susivoktų jo tolydėje evoliucijoje, kad jis vaduotųs kokiu aiškiu kriterijum, kad jis *žinotų tai, ko jis nori.*

Mūsų teatralinė kritika – kaip vieversėlio daina pavasary: niekuo nepagrįsta, perdėm lyriškas impresionizmas. Tas gerai vaidino, tas blogai – pažymi kritikas ir džiaugias savo išmintimi. Ir jeigu jis dar atpasakoja pjesės turinį, o savo nemokėjimą mintis aiškiai, suprantamai dėstyti, ne kartą gi – ir minčių nesimą maskuoja skambiomis formulėmis, eiliniam piliečiui neįdomiais ir nesuprantamais žodžiais, mes prieš tokį kritiką dar žemiau galvą lenkiame.

Ir kas liūdniausia, mūsų teatralinė kritika nerodo ne tiktai jokių pastangų, bet ir jokio noro išbristi iš savo anarchiškos bei savavaliose užuogaidose paskendusios būklės.

Ne vien tiktai *mūsų*, lietuvių, teatralinė kritika. Mes jauni esame, Europos civilizacijos mokiniai, – iš mūsų net ir reikalauti negalima: tai, ką mes turime, mes iš kitų išmokome. Ir mūsų mokytojai šioje srity nėra toliau už mus nuėję. Kur mes berastumėm mokslingesnę tautą, kaip vokiečiai? Jų teatralinių kritikų „karalius" Alfred Kerr, šitiek metų besiverčiantis kritiko amatu, senatvėj suvedė savo darbų apyskaitą, – ir vaisiai

visiškai liūdni. Negacija, negacija – plius vienas kitas nusižudęs aktorius, plius vienas kitas „suėstas" dramaturgo talentas, – ir nieko teigiamo: jokio kritikos metodo, jokio aiškaus kriterijaus!

Šitokia padėtim šioje vietoje tenka nusiskųsti todėl, kad anarchistai kritikai ne tiktai teatrui, bet ir teatro mokslui daug blogo padarė. Kur ten teatro mokslui, – jie net neatliko savo pareigų *teatro istorijos mokslo* atžvilgiu.

Kitose žinojimo srityse kritika tarytum nuvalo, atrenka mokslo medžiagą. Ji analizuoja pavienius reiškinius, išskirdama teigiamus, vertingus, įdomius, charakteringus iš masės necharakteringų, neįdomių, nevertingų reiškinių. Mokslininkui belieka pasinaudoti paruoštuoju darbu, suklasifikuoti paruoštoji medžiaga, suorganizuoti ją į vieningą sistemą. Šis paruošiamas darbas teatro srity ir tebėra nepadirbtas. Ar ne todėl ir pats teatro istorijos mokslas taip vėlai teužgimė – vos XX amžiaus pradžioje? Ar ne todėl jam taip sunku užimti prideramą jo svarbumui poziciją, susilaukti pasitikėjimo ir pripažinimo?

Jeigu Vakaruose (iš dalies ir Rusijoje) mūsų gyvenamomis dienomis šioje srity vyksta ištisas perversmas, jeigu ten universitetuose steigiama teatro istorijos katedros ir organizuojami sudėtingi teatro mokslo institutai, tai dar nereiškia, kad *mes* pajėgsime veikiai naują judėjimą, naują žinojimą suprasti ir pripažinti. Turbūt dar ilgus metus mes į tai žiūrėsime *iš aukšto* – kol priaugsime ir sugebėsime suprasti.

Todėl ilgai dar mes niekinsime pastangas įnešti į teatro kritiką kurio nors aiškumo, niekinsime pastangas teatro srity sprendimus pagrįsti aiškiau suvokiamu kriterijum. Todėl tat ir šios mano pastangos, nepanašios į palaidą impresionizmą, neturinčios pretenzijų mokyti ir aiškinti, vilioti ir apgauti, – pastangos rinkti ir organizuoti medžiagą apie „lietuviškus vakarus" dar ilgai, turbūt atrodys sunkiai tepateisinamu, jeigu jau ne juokingu prasimanymu...

2

„Lietuviškieji vakarai" – nėra jau tokia menkysta, kaip tai galėtų atrodyti, žiūrint į juos nekukliomis akimis. Jų reikšmė bus galima tiksliau formuluoti, kai bus surinkta ir paskelbta juos liečianti medžiaga. Tačiau ir dabar, rodos, nebūtų per didelė herezija, jeigu būtų pasakyta: „lietuviškieji vakarai" savo reikšme mūsų tautos atgimimui galėtų varžytis dėl pirmenybės kad ir su rašytąja literatūra.

Daug heroizmo, kančių ir pasišventimo pareikalavo lietuviška knyga, bet ar daug mažiau jų reikalavo lietuviškasai teatras – „lietuviškieji vakarai"?

Literatūra turėjo šimtmečių tradicijas, literatūra buvo susijusi ir su praktiškais reikalais. Maldaknygė, vis viena, kaip į ją žiūrėtumėm iš literatūros Olimpo aukštybės, buvo labai įžymus faktorius mūsų kultūros gyvenime. Religinės giesmės ir maldos, – visa religinė lyrika, agiografinė literatūra, – turėjo galingą rėmėją ir užtarytoją bažnyčios organizacijos bei jos atstovų asmeny. Ji žadino, mažiausia, lyrines emocijas, ji kuteno vaizduotę, ji išmokė mylėti ir branginti lietuvišką knygą – ne veltui gi ji buvo žalvario kantais apkaustoma, jos odinis viršelis perlamutrais ir kauliukais dabinamas! Mintinoji gi literatūra, tautosaka, tenkindama prasčiokų dvasios alkesį, per ilgus šimtmečius sudarė prasčiokų literatūros tradicijas. Ir vis tiktai mūsų tautos atgimimo aušroje pasirodžius pirmiesiems laikraščiams, pirmiesiems pasauliškės literatūros leidiniams, prasidėjo neregėtas sujudimas – širdyse ir smegenyse.

Mūsų teatras tokių tradicijų neturėjo. Buvusieji įvairūs sodžiaus „vaidinimai" Kalėdų, Užgavėnių, vestuvių metu savo reikšme toli negalėjo lygintis su maldaknygės, su tautosakos reikšme. Dėl žinomųjų aplinkybių organizuotasai teatras prasidėjo žymiai vėliau negu literatūra. Žinoma, ir jo atsiradimas buvo galimas tik tuomet, kai dirva atitinkamai jau buvo paruošta. Bet kai jis pradėjo atsirasti – jo praktiškoji reikšmė mūsų tautos atgimimui, atrodo, ne tiktai susilygino su literatūros reikšme, bet gal ją ir pralenkė.

Dabartinė mūsų inteligentijos vyresnioji karta dar gerai pamena mūsų atgimimo aušros laikotarpį. Rengiama kur sodžiuje „lietuviškas vakaras" – tai didžiausias įvykis visoje apylinkėje. Plaukia į jį sodiečių minių minios, važiuoja vežimais – su vaikais, su šeimyna ir spektaklį nuoširdžiausiu būdu „priima". Plaukia publika, nelyginant anglų Elžbietos pasakingąją gadynę į Shakespeare'o teatrą. Iš tikro, *net teatro srity mes gyvenome renesansą dvidešimto amžiaus angoje.*

Ar tai buvo teatras – tikra to žodžio prasme? Juk vaidino nemokėliai etc? Taip, buvo, šimteriopai buvo! Jis tuomet davė savo publikai tai, ką teatras duoda ir turi duoti savajai publikai. Kitaip sakant, tas teatras turėjo savo publiką, o publika – turėjo savo teatrą. Tokia pat prasme buvo teatras, kaip tautosaka ir maldaknygė buvo tos pačios publikos literatūra. Jeigu nūdien valstybinis teatras galėtų sukelti *savojoj* publikoj tokio pat entuziazmo, kokio sukeldavo „lietuviški vakarai" *savojoj* publikoj, dėl jo likimo būtų galima tikrai džiaugtis!.. Jeigu jis tiktai keltų tokio entuziazmo ne pataikaudamas abejingiesiems instinktams, bet tenkindamas kilnųjį dvasios alkesį!

Žinoma, apsiginklavus rūsčiuoju kriticizmu ir teatralinės estetikos kryžiais, žiūrint į tuos „lietuviškuosius vakarus" pro estetikos dūmais aprūkusius akinius, galima būtų prieiti klaikių išvadų.

Tačiau šitokia pažiūra būtų ne tiktai neišmintinga ir nepateisinama, – ji yra visiškai neleistina.

Jeigu mes pažvelgtumėm pro „simetringosios estetikos akinius" – tegu būnie man atleista ir už šį terminą! – pažvelgtumėm, pavyzdžiui, į viduramžio statuetes ar į mūsų tautodailės kūrinius, kurie yra asimetriški, kurių visas grožis ir žavingumas atsiremia jų asimetrija, jų aproporcija, – tai vaisiai būtų tolygūs akmenų svorio centimetrais matavimo darbui.

Kritiškai pažvelgę ir į mūsų pradinę literatūrą – turbūt nedaug kur tenai tegalėtumėm mūsų dabartinį estetikos kodeksą pritaikyti. Žlembiantis sentimentalizmas, sentimentalus patriotizmas, patriotinė bei pilietinio susipratimo propaganda – ir vi-

si terminai, kuriais galima tų laikų literatūrą išsemti. Nūdien šie terminai turi berods daugiau paniekinamos prasmės. O anais laikais – tai buvo kilnūs ir garbingi reiškiniai. Nes tuomet estetinis reiškinys be idealistinio bei utilitarinio antspalvio buvo ir nesuprantamas, ir neįmanomas. Šitais reiškiniais, kaip psichologine premisa, atsiremia ir visa mūsų naujoji literatūra. Todėl tat mes taip uoliai studijuojame tą senąją, tą feljetoniškai idealistinę, tą utilitaristinę literatūrą. Tai buvo tautos dvasios tam tikrą laikotarpį reiškimosi forma. Nūdien būtų visiškai juokinga, jeigu jos tyrinėtojas panorėtų ją vertinti, besivaduodamas savo gyvenamąja estetika, – jeigu jis savo dvasia nepasistengtų persikelti į aną laikotarpį, nepanorėtų pagyventi ano laikotarpio supratimais ir galvojimo procesais, – jeigu jis kalbamųjų literatūros reiškinių nevertintų, atsižiūrėdamas anais laikais *buvusių* ar anais laikais *galimų* kriterijų.

Lygiai ta pati padėtis ir mūsų teatro istorijos srity. Lygiai ir čia būtų juokinga buvusiems „lietuviškiems vakarams" statyti tuos pačius reikalavimus, kuriuos mes nūdien statome sostinės teatrui. Viskas savo laiku turi savo prasmės. Keičiasi net kriminalinis kodeksas sąryšy su gyvenimo ir laiko reiškiniais! Kaip literatūros, taip ir teatro istorikas, vertindamas praeities kūrybos žygius, *privalo persikelti į praeitį, suprasti buvusius laikus, persiimti jų dvasia, ir tiktai tuo besivaduodamas gali formuluoti savo sprendimus.*

Žiūrint šitokiomis akimis į praeitį, ir mūsų teatro istorijos reiškiniai pasirodo esą visiškai kitokia šviesa nuskaidrinti. Visų pirmiausia jie nustoja savo *menkystos* požymių.

3

Kalbant apie „lietuviškuosius vakarus" tenka turėti galvoj dvi pradžiodali: organizacinę-idėjinę ir kūrybinę.

Mūsų teatro kūrimosi pradžioje pirmiesiems jo darbuotojams rūpėjo gal daugiau utilitaristiniai bei idealistiniai darbo pagrindai: patriotizmas, tautiškumas, susipratimo žadinimas,

na gal, greta jų, ir labdarybė (vakaro pelnas labdarybės tikslams). Greta šių dalykų, teatras auklėjo ir mums, lietuviams, taip tuomet reikalingą visuomenišką jausmą. Rengiant „lietuvišką vakarą", būdavo, visos partijos susitaiko. Visiems atsiranda bendra kalba, bendras interesas, auga kolektyviška, visuomeniška valia. Dideliuose Rusijos miestuose išblaškyti inteligentai, šiaip vienas su kitu dažnai jokių ryšių nepalaikantys, „lietuviškame vakare" suartėja. Tenka tiktai pažvelgti į vieno kito spektaklio dalyvių sąrašą: dešiniausieji ir kairiausieji dirba tą patį darbą. Scenoje, na, pasakyčiau, ir publikoje. Čia gimsta nauji sumanymai, čia bręsta visiems bendri nauji žygiai. Pavyzdžiui, prieškarinė vadinamoji „Didžioji Šiaulių gegužinė", mūsų nūdieninėmis akimis žiūrint, buvo paprasta normališka „vakaruška" – iš esmės ji ir buvo tokia, o kas nežino kokios milžiniškos reikšmės ji turėjo mūsų kultūros gyvenime! Kam teko būti tuomet Vilniuje – tas žino, kad „lietuviškieji vakarai" buvo beveik vienintelė lietuvybės propagandos priemonė! Ir taip buvo visur – Lietuvos ir Rusijos miestuose ir miesteliuose, ir sodžiuose – ir rūmų salėse, ir klojimuose, ir pakluonėse... Visa tai yra gyvi, reikšmingi ir giliai turiningi mūsų kultūrinio gyvenimo apsireiškimai.

Kas liečia „lietuviškų vakarų" kūrybinius pagrindus, tai jie buvo tikrąja prasme *diletantų teatras*. Gaila tik, terminas *diletantų* toks bjaurus, nūdien įgijęs gyvenime paniekinamos prasmės. Teatro istorijoje šis terminas nėra pašiepiantis. Net priešingai. *Diletantų* teatrai, kurie anaiptol ne visuomet būdavo *diletantiški*, nėra išskiriami iš teatro istorijos. Kartais į juos kreipiama – ir visai pamatuotai – ypatingo dėmesio. Kartais šis teatras nustelbdavo net profesionalų teatrą. Pavyzdžiui, atelanos, romėnų mimai (bent jų gyvenimo pradžioj), viduramžio religinis teatras (mažiausia – iki susiorganizavimui atitinkamų brolijų ar bendruomenių ruošti misterijų pastatymams), Nürnbergo meisterzingerių teatras, *commedia erudita*, nesuskaitomi vadinamieji „mokykliniai teatrai" ir – visa tai buvo diletantų teatrai, ir visi jie nusipelnė garbingą vietą teatro istorijoje.

Pagaliau prie diletantų teatro kategorijos tenka priskirti ir įvairios vadinamojo „liaudies teatro" pasireiškimo formos, – įvairūs „prasčiokų" vaidinimai bei žaidimai Kalėdų, Užgavėnių, vestuvių, pabaigtuvių, Joninių etc. metu. Šiomis „liaudies teatro" formomis etnologai bei etnografai jau seniai susirūpino. Pastaraisiais dešimtmečiais atkreipė į tai savo dėmesį literatūros bei teatro istorikai ir nustebo tiriamosios medžiagos turtingumu bei įdomumu.

„Lietuviškieji vakarai" savo kūrybine esme tampriai – net nuostabu! – susiję su tokio „liaudies teatro" formomis, nelyginant tai būtų kiek tolimesnė evoliucija civilizacijos lipynėje.

Stebina mus „lietuviškųjų vakarų" gaivalinė jėga (*Urkraft*), betarpiškas įkvėpimas, kuris psichologiniu pagrindu suartina juos su tautosaka.

Tautosakos stiprybė glūdi jos betarpiškame įkvėpime. Mūsų liaudies dainius dainuoja savo dainas, neatsižiūrėdamas mūsų rašytosios poetikos. Tautosakoj mes negalėtumėm pritaikyti rašytinės poetikos nuostatų: jos dainose nerasime nei rimų, nei nuosakaus taisyklingo kirčių kaitaliojimos, nei įprastoji rašytiniuose kūriniuose sakinių konstrukcija liaudies dainiui yra privaloma. Bet tai dar visai nereiškia, kad tautosaka – ne tik daina, bet ir pasaka – neturėtų savo poetikos, savo formos. Tautosaka turi savo formą, – savo melodiją, savo „sielą", savo „entelechiją". Pro storžieviškas rašytinės poetikos atžvilgiu tautosakos formas, sermėginius jos apdarus, „vyžas" trykšta nemirštama kūrybos ugnelė. Mūsų nelaimė, kad mes, turėdami tiktai rašytinę poetiką ir jos mastą, einame studijuoti tautosaką, kurios reiškinius veltui stengiamės įtempti į jai netinkamas rašytinės literatūros sąvokas!

Analoginę padėtį mes turime, teisingiau, turėjome ir „lietuviškųjų vakarų" stichijoje. Tuščias darbas būtų ieškoti juose kurių teatralinių uždavinių sprendimo, pastatymo idėjos, vaidybos stiliaus nuosakumo ar jo išlaikymo ir kitų panašių gerų dalykų. Viso to tenai nerasime. Nerasime net aiškios spektaklio formos, tokios formos, kurią mes galėtumėm apibūdinti nūdien

esamais terminais. Spektaklio forma mūsų estetikos atžvilgiu buvo ta pati „sermėga", „vyža", gal net storžieviškesnė negu pasakos forma. Ir vis tiktai pro ją tryško gyva kūrybinė ugnelė, tryško betarpis įkvėpimas ir sveika gaivinamoji jėga, kuri ir sukeldavo publikoje nepaprastą, stichinį entuziazmą.

Čia mes susiduriame dar su viena itin svarbia ir įdomia aplinkybe, nemaža šviesos leidžiančia į mūsų dabar gyvenamosios kultūros kryptį, kurią būtų galima apibūdinti terminu: *prasčiokas* (teisingiau, bent vaizdžiau būtų: sodietis) *su universiteto mokslu*. Mes visi – visa mūsų inteligentija – esame prasčiokų, daugiausia valstiečių, vaikai. Mes išėjome aukštąjį mokslą, priėmėme į save, įsiurbėme Europos civilizacijos vaisius. Bet mumyse perdėm dar tebėra gyvas mūsų valstietiškas pradas, perdėm mes dar tebejaučiame ryšius su žeme, su juodžemiu, vos suverstomis mėlynuojančiomis vagomis, pilnomis sulčių ir trąšų. Skepticizmas, atsargumas, prakticizmas, prisirišimas prie to, ką mes turime, greta su naivumu, sentimentalumu ir svetingumu, leidžiančiu mus išnaudoti visiems, kurie tiktai netingi, – visi šie ir panašūs valstietiški bruožai sąryšy su universitetine civilizacija, – visa tai ir sudaro mūsų inteligentijos, net politikos pagrindus, kurių Vakarų Europa nieku būdu suprasti negali. Šių mūsų psichikos pagrindų nesupranta ir nesupras, pavyzdžiui, ir lenkai, kurių inteligentija, bent jos vadai, seniai nustojo (jeigu tik kada nors turėjo) ryšių su juodžemiu...

Taip yra nūdien. *Juodžemiškumo* ir *universitetiškumo fuzija* vyko – ir dabar dar tebevyksta – plačiu mastu ir įvairiomis formomis. Tačiau vargu ar rastumėm kitą tokį vaizdingą šios fuzijos proceso pavyzdį, kaip buvusieji „lietuviškieji vakarai". Juose susidurdavo kūrybos žygy abudu pradu: juodžemiškas ir universitetiškas. Sumanytojai, iniciatoriai paprastai būdavo įvairūs inteligentai, dažniausia studentai. Jie režisuodavo ir vaidindavo drauge su valstiečiais sodžiuose ir miesteliuose, o didmiesčiuose – drauge su prasčiokais, darbininkais ir amatininkais, sodžiaus ateiviais. Vakaro sumanymas, režisūra, „teatras", iš dalies net „vaidyba" buvo iš civilizacijos, iš „universitetinės

srities", – sumanymo realizuotojai, aktoriai su savo psichine struktūra, su savo palinkimais ir supratimais – grynai juodžemiškas pradas. Naujoviškos civilizacijos formos pripildoma nelyginant priešcivilizacinės (išeitų, lyg ir priešistorinės) kultūros sultimis!

Vykusi priešcivilizacinių – juodžemiškų pradžiadalų su civilizacinėmis fuzija ir pagrindžia „lietuviškųjų vakarų" kūrybinę esmę. Visa tai juos, tuos „lietuviškuosius vakarus", kaip studijų objektą, padaro dar įdomesnius.

„Lietuviškieji vakarai" – buvo kadaise platus, turiningas ir ryškus gyvenimas. Nūnai jis jau yra istorijos dalykas. Deja, istorijos dalykas tiktai laiko atžvilgiu. Bet ne istorijos mokslo. Į moksliškąją istoriją jis pereis tiktai tuomet, kai mes surinksime jį liečiančiąją medžiagą, kai ji bus galima sistematizuoti ir ja atsiremiant konstruoti bendresnės išvados. Dabar mums tenka pradėti darbas iš pat pradžios: pradėti rinkti medžiagą. Kol kas šis darbas ir tėra galimas. Jei šio darbo nepadirbsime mes, jį turės dirbti būsimos kartos, kurioms bus sunkiau surinkti mūsų išdraikytąją medžiagą, – kurios nepasigailės mums rūstaus žodžio už apsileidimą. Ne šiandie – tai rytoj tas darbas turės būti atliktas, nes jeigu šiandie dar teatro mokslas daugeliui atrodo nerimta, pasigailėjimo verta pretenzija, tai dar visai nereiškia, kad jis rytoj nebus pripažintas, – kad rytoj jis neužims jam prideramos garbingos vietos šalia istorijos, lingvistikos, gnoseologijos... Šitos medžiagos rinkimo darbas turi būti padirbtas tuo pačiu atsidėjimu, tuo pačiu rūpestingumu ir meile, kaip mes dirbame analoginį darbą istorijos, literatūros ar filosofijos srity. Nūdien gal mes ne tik neapčiuopiame, – gal net ir just nejuntame, kokį didelį mūsų kultūros istorijos skyrių teatro srity turime visai neištirtą. Jeigu nūdien prancūzai, pavyzdžiui, taip didžiuojas savo viduramžio misterijomis, kurios savo pasiutusiu natūralizmu buvo kartais šlykščios iki kraštutinumo (pavyzdžiui, šventosios išžaginimo scena!), tai mes nieku būdu ilgainiui ne mažiau turėsime pagrindo pasididžiuoti mūsų „lietuviškaisiais vakarais".

Tiktai parodykime: mažiau pasididžiavimo mūsų išmanymu ir estetika, mažiau racionalistinio budizmo, bet daugiau meilės mūsų praeičiai, daugiau sąžiningo mūsų kultūros apsireiškimų pažinimo, – ir mes nejučia suprasime būtosios gyvybės gaivalinę jėgą, mes ir po savo kojų pajusime tvirtą ir gausiai vaisius brendinančią žemę.

4

Mūsų teatro, prasidėjusio mūsų tautinio atgimimo aušroje, pergyvenusio tam tikrą evoliucijos laipsnį, pirmas laikotarpis pasibaigė Didžiojo karo pradžios metais. Didysis karas – tamsi siena, skirianti dabar gyvenamą teatro laikotarpį nuo ano, savyje pabaigto. Nuo anos gadynės mus skiria penkiolika metų, – pakankamas laikotarpis, kad mūsų studijos galėtų būti objektingos.

Koks galėtų būti teatro istoriko, renkančio „lietuviškų vakarų" medžiagą, uždavinys?

Atrodo, į šį klausimą nesunku būtų atsakyti. Teatro istorikas turi suvokti medžiagą, kuri buvo naudojama spektakliams. Toliau tektų suvokti, kaip aktoriai, kaip režisieriai suprasdavo savo uždavinius, kokias vaidybos priemones jie naudojo, kaip spręsdavo įscenizacijos, dekoracijos, kostiumų, mostų problemas ir pan. Atrodo, šis klausimas turėtų būti detalizuotas. Tektų suvokti, kaip anksčiau minėtosios problemos buvo sprendžiamos Vilniuj, Kaune, Peterburge, Rygoj, Liepojuj, Odesoj, Kijeve, Panevėžy, Šiauliuose, Marijampolėj, Vilkavišky, Seinuose, Palangoje etc. ir sodžiuose. Paskum, žinoma, tektų davinius palyginti ir sudaryti bendrus nuostatus. Tai yra normalus teatro istoriko kelias. Prisilaikant rūstaus metodingumo, sprendžiamasai klausimas tektų dar labiau suskaldyti. Juk spektaklis yra savyje uždaras ir bent turėtų būti išlaikytas meniškas vienetas. Pavyzdžiui, kiekvienas Stanislavskio, Reinhardto ar Jessnerio pastatymas yra savaimingas meno kūrinys, besiskiriantis nuo kito jo pastatymo, kaip skirias vienas romanas nuo kito to paties autoriaus romano.

Antra vertus, norint rašyti kurių nors faktų istoriją, reikia turėti patys faktai. Teatro istorijoje tokie faktai yra atskiri spektakliai. Vadinas, norėdami sudaryti mūsų prieškarinio teatro istoriją, pirmoj eilėj turėtumėm kaip nors atstatyti, kaip nors restauruoti pačius faktus, jos objektus, – visus pavienius spektaklius ir paskum rašyti jau jų istoriją. Toks yra teatro istoriko metodas. „Kas nūdien besiryžtų parašyti poetiškos kūrybos istoriją, tai yra išraiškinti santykius ir ryšius tarp atskirų praeities poezijos veikalų, nepasirūpinęs pirmiau tuos atskirus veikalus suvokti, išraiškinti, nušviesti, kad jie tarytum betarpiškoj dabarty prieš stebėtojo akis gyvi atsistotų?" – iliustruoja aukščiau minėtąją mintį Max Herrmann, teatro mokslo kūrėjas. Atrodo, kad šis metodas tektų taikyti ir mūsų reikalui – mūsų prieškarinio teatro studijoms reikėtų rekonstruoti spektaklius ir tik paskum rašyti jų istorija. O tai yra jau labai liūdna perspektyva. Liūdna todėl, kad mes tų spektaklių niekuomet turbūt nerekonstruosime, vadinas, niekuomet moksliškos mūsų prieškarinio teatro istorijos neparašysime.

Tačiau nusiminimas – paskutinis reikalas. Ne *nusiminti* reikia, tik *atsiminti*, kad nėra tokio mokslo metodo, kuris visur ir visuomet, kad ir toje pačioje mokslo srity, turėtų būti be atodairos taikomas. Nėra tokio mokslo metodo, kuris, atsižiūrint į tiriamos medžiagos charakterį, negalėtų būtų moduliuojamas bei keičiamas. Kitaip mokslo metodas, vietoj sistematizavęs bei organizavęs faktus, juos draskys ir laužys.

Max Herrmanno nustatytasai „spektaklių rekonstrukcijos" metodas pilniausiai yra pritaikomas ir pritaikintinas tose teatro istorijos srityse, kur kiekvienas spektaklis turėjo savo aiškų veidą, kur vienas spektaklis aiškiai skyrės nuo kito. Pavyzdžiui, rašant Stanislavskio, Reinhardto ar Gémier teatro istoriją kitokiu keliu ir nebūtų galima eiti. Mūsų gi prieškarinis teatras, „lietuviškieji vakarai" – tai ne Stanislavskio, ne Jessnerio teatras! Didelis tarp jų skirtumas – ir materialinis, ir principinis. Šį skirtumą galėtų paaiškinti paralelė iš kitos žinojimo srities.

Rašytinė literatūra ir tautosaka – žodžio menas – tenkina analoginius savosios publikos dvasios interesus. Atrodo, iš esmės tai yra labai artimi reiškiniai: ta pati literatūra, viena – inteligentų, kita – beraščių. Tačiau vienos ir kitos literatūros tyrimo metodai nėra tie patys. Rašytinėj literatūroj mes pradedame studijas, iš karto tyrinėdami to ar kito rašytojo atskirus kūrinius, to ar kito rašytojo kūrybos visuma ir paskum tiktai nustatome ryšius su visa kalbamos tautos ir gadynės literatūra. Kiekvieno rašytojo kūryba turi savo atskirą charakterį, lygiai kaip ir kiekvienas jo kūrinys. Jeigu jis to neturi, tai mes jo ir į literatūros istoriją neįtraukiame: bespalvis, neryškus, nereikšmingas, – nieko jis mums nepasako. Rašytinės literatūros istorijoje vyrauja *individualizmo* pradžiodala. Tirdami tautosaką mes to nedarome. Tautosakoje mes nenagrinėjame kiekvienos dainos, kiekvienos pasakos skyrium nuo kitų panašių reiškinių. Tautosakoje mes visų pirma ieškome *tipiškumo* pradžiodalų. Mes esamąją tautosaką skirstome į rūšis, pavyzdžiui, eiliuotą ir neeiliuotą poeziją. Eiliuotą poeziją skirstome į dainas ir giesmes. Dainas skirstome į apeigines, darbo, būklės etc. dainas. Apeigines dainas skirstome į vestuvines, jonines, kalėdines, sekmininės etc. Vestuvines dainas skirstome atsižiūrėdami, kuriam vestuvių momentui jos yra pritaikomos. Tokiu būdu mes gauname, pasakyčiau, elementarinį, drauge ir kolektyvinį dainos vienetą. Vadinas, čionai mūsų pirminių studijų objektas – ne atskira daina, bet tam tikras dainų kiekis, tam ar kitam vestuvių momentui pritaikomų. Taip pat mes darome kalbėdami ir apie kitas dainų rūšis. Kai kada, žinoma, pasitaiko daina, kurioje aiškiai yra išreikšti individualumo požymiai, – mes tuomet ją išskiriame iš kitų dainų tarpo arba ją pastatome kitų pryšaky, kaip tipišką dainą. Svarbiausia čia yra tai, kad mes, tirdami tautosaką, charakterizuojame ne kiekvieną atskirą dainą ar pasaką, bet visą tautosaką ar bent atskiras jos faktų kategorijas visumoje. Svarbu čia ir antras momentas. Tautosakos charakteristikai mes rankiojame jos bruožus bei požymius iš atskirų jos faktų, pavyzdžiui, dainų, ir krauname juos į mūsų konstruojamą tauto-

sakos charakteristiką, nelyginant kaip tapytojas krauna įvairius dažus į vieną paveikslą. Mes rūpinamės, kad mūsų nupieštasis paveikslas būtų turtingesnis ir pilnesnis, todėl stengiamės kiek galima daugiau dainų įtraukti į mūsų studijų orbitą, stengiamės kiek galima daugiau užrašyti dainų, net tuo pačiu motyvu – įvairiausių variantų. Mums *tautosaka,* kaip studijų objektas, *sudaro vieną organišką vienetą.* Todėl ir mūsų būdas ją studijuoti yra pagrįstas ir pateisintas.

Visiškai analogišką šiuo atžvilgiu padėtį turime ir „lietuviškųjų vakarų" srity. Aukščiau jau buvo minėta esminis jų „tautosakiškas" charakteris. Jis yra lemiantis ir jų studijų atveju. Kaip neišmintinga būtų tirti kiekvienos skyrium paimtos dainos ar pasakos poetiką, taip neišmintinga būtų nagrinėti skyrium kiekvieno „lietuviško vakaro" meną. Nes vienas „lietuviškas vakaras", atotraukoj nuo kitų „vakarų", visų pirma neturėjo aiškaus išbaigto veido, kaip jo neturi normali daina ar pasaka. O antra, tarp atskirų „lietuviškų vakarų" nebuvo principinio skirtumo, kaip jo nėra ir dainų tarpe. Sakysime, kostiumų problema visur analogišku būdu buvo sprendžiama. Pavyzdžiui, reikia scenoje pavaizduoti valstietis, tai visur – Vilniuj, Peterburge, Panevėžy, Vabalninke – atsigabena iš sodžiaus tikrą sermėgą ir užmauna ją ant aktoriaus: sodiečio kostiumo problema išspręsta. Šitoksai, pasakyčiau, *rekvizitiškas* pagrindinių įscenizavimo problemų sprendimo būdas ar, tiksliau, *rekvizitiškas* pastatymo *stilius* buvo pagrindinis „lietuviškų vakarų" požymis. Apie jį bus galima plačiau kalbėti, kai bus surinkta reikalinga medžiaga, kai teks suvokti „lietuviškųjų vakarų" menas. Jisai teks suvokti tuo pačiu būdu, kaip suvokiama tautosakos poetika: iš pavienių faktų išgliaudant reikalingus požymius. Pavieniai spektakliai tai yra nelyginant dažai, reikalingi didžio paveikslo sukūrimui. Kiek pavienis spektaklis maža tesavaimingas, kiek jo veidas išblyškęs, tiek jų visuma sudaro raiškų sultingą vaizdą, – kaip tautosakoj.

Todėl tat studijuojant „lietuviškuosius vakarus", vieton mokslingojo harmoniško „spektaklių rekonstrukcijos" metodo,

pasiūlyčiau naudotis, tariant, *tautosakišku tyrimo metodu*, kuris, atrodo, vienintelis čionai tegalėtų būti racionalus ir moksliškai pateisintas.

5

Rodos, nebereikia nė minėti, kad visų pirma turi būti surinkta medžiaga apie „lietuviškuosius vakarus" ir tik paskum tegali eiti jos studijos. Tos medžiagos rinkimas turi eiti kryptimi *platyn*, stengtis suregistruoti kaip galima daugiau medžiagos, kaip tai mes darome tautosaką rinkdami, besistengdami fiksuoti kiekvienos dainos atmainas, kiekvieno mums padainavusio dainą dainininko gyvenimo ir charakterio bruožus.

Šiuo savo rašinėliu norėčiau padaryti tokio medžiagos rinkimo pradžią, pirmoj eilėj apsistodamas ties lietuvių teatro pasireiškimais Peterburge.

Nuo Peterburgo pradėjau dėl dviejų priežasčių. Visų pirma, peterburgiečiai buvo mūsų teatro pionieriai. Peterburge prasidėjo „lietuviškų vakarų" rengimo darbas ir iš ten nuaidėjo po kitus kultūros centrus ir sodžius. Lietuvoj pirmasai spektaklis įvyko berods 1901 metais, o peterburgiečiai jau gerokai prieš šią datą savo teatru džiaugės ir lietuviškai afišas spausdino. Tuomet, kai Lietuvoje sunku buvo laukti spaudos draudimo panaikinimo, peterburgiečiai jau organizuoja dramatiškų veikalų – pirmą mūsų literatūros! – konkursą! Peterburge lietuvių kolonija siekė 20–30 tūkstančių galvų, palyginant su kitais miestais, buvo viena garsingiausių kolonija. Pagaliau Peterburge ilgus metus dėl lietuvių teatro darbavosi profesionalas artistas – režisierius p. K. Glinskis. Tokio režisieriaus jokio kito miesto trupė neturėjo. Tai leido peterburgiečiams eiti „lietuviškų vakarų" meno atžvilgiu visų kitų miestų prieky. Peterburge eilė asmenų, kaip, pavyzdžiui, p. p. Buterlevičiutė, Ant. Jasūdis, Jurgis Strazdas, bene per dvidešimtį metų dirbo lietuvių teatro reikalui, dalyvaudami keliose dešimtyse pastatymų, realizuodami kelias dešimtis „rolių". Šitoks darbas, mažų mažiausia,

galėjo duoti sceniško prityrimo. Todėl peterburgiečių teatrą tenka laikyti vienu iš pačių reikšmingiausiųjų.

Antroji priežastis, paskatinusi darbą pradėti nuo Peterburgo, tai medžiagos, liečiančios jį, padėtis. Humanitarinių mokslų fakulteto Teatro muziejaus archyve guli keletas papkių su „Peterburgo teatraline" medžiaga. Tai daugiausia afišos, programos, skelbimai, vaidintojų mėgėjų būrelio protokolų knyga, kvitai, sąskaitos, laiškai ir šiaip įvairios dokumentų nuotrupos, kurias rūpestingai rinko p. Antanas Jasūdis, vienas iš uoliausiųjų Peterburgo lietuvių teatro darbuotojų. Randasi taip pat ir jo parašyta to teatro trumputė kronika – nuo jo įkūrimo iki 1914 metų. Šią medžiagą daugiausia ir naudojau.

Ji būtų galima papildyti dar iš kito šaltinio. Pradedant 1905–1906 m., spektakliai paprastai buvo recenzuojami įvairiuose laikraščiuose. Recenzijose buvo apibūdinami spektakliai, nupasakojama, kaip kuris aktorius vaidino, kaip reagavo publika, ir pan. Atrodytų, kad ši medžiaga reikalui galėtų daug padėti. Ji tačiau teko palikti nuošaly. Ir tai dėl dviejų priežasčių. Visų pirma, tai yra spausdinta medžiaga ir teatro tyrėjams palyginant prieinama. Jos įtraukimas į apžvalgą ar jos analizė per daug išplėstų šio rašinėlio rėmus. O antra – ne per daug ja galima ir pasitikėti.

„Teatro recenzentai" buvo per maža pasiruošę savo darbui. Jų per menko pasiruošimo nepateisins net svarbiausioji aplinkybė: aktoriai taip pat menkai tepasiruošę. Atrodo: kokie aktoriai, koks teatras – tokie ir jo kritikai bei recenzentai, – kodėl nepasitikėti?

Šitoksai padėties supratimas nebūtų teisingas. Aktoriai-mėgėjai pirmoj eilėj savo darbą *mylėjo.* Jie dirbo tą darbą *pasišventę,* atiduodami savo laiką ir jėgas, dirbo dėl idėjos, jokių materialinių gėrybių iš to nelaukdami. Dirbo todėl, bent žymi jų dalis, kad darbas teikė jiems tam tikro vidaus *pasitenkinimo,* kad jie jautė *patraukimą* į tą darbą. Jei žmogus kurį darbą mėgsta, jis jį stengiasi geriau padirbti, įdėti į jį visą savo sumanumą, vaizduotę, gyvenimišką bei kūrybišką patyrimą. Jisai mokos, jis pasižiūri, kaip kitas dirbą analoginį darbą ir gautas žinias stengiasi

pritaikyti savo praktikoje. Visa tai tenka pažymėti ir įsižvelgiant į Peterburgo lietuvių teatro kroniką*.

Tų laikų „teatro recenzentai" paprastai būdavo pripuolami: laikraščių korespondentai, kuriems daugiausia rūpėjo visuomeniški reikalai, politika, ekonomija. Jie teatre jautėsi trumpalaikiais svečiais. Jie vertino teatro reiškinius besivaduodami savo nepastovia nuotaika, simpatijomis bei antipatijomis. Tai parodo jų recenzijų dvasia ir tonas. Jie lakoniškai pastebi, eidami paveldėtu iš rusų pigiosios spaudos trafaretu, kad *x* vaidino „gerai", o *y* – blogai. Kodėl „gerai", kodėl „blogai" – iš recenzijos taip ir nesuvoksi. Jie pastebi, kiek publikos buvo atsilankę, kaip ji laikėsi teatre ir kaip bufete, kiek spektaklis ir bufetas davė pelno etc.

Visa tai, žinoma, įdomi medžiaga, kuria atsiremiant būtų galima pailiustruoti pirminė mūsų teatralinė būklė. Tik su ja tektų elgtis atsargiai. Tektų dėl kiekvienos recenzijos pasiinformuoti, kiek objektingai ji buvo parašyta. Tektų suvokti, kas buvo „recenzijos" autorius ir kokiais dėsniais vadavos rašydamas „recenziją". Šitoksai patikrinimas – ilgas ir kruopštus darbas, reikalingas atskiro tyrimo. O be jo – „recenzentų" liudijimais negalima remtis kaip objektingais daviniais.

Visai kas kita, pavyzdžiui, artistų mėgėjų būrelio protokolų knyga. Ši medžiaga reprenzentuoja, tariant, kolektyvišką valią, vadinas, laiduoja galimo objektingumo maksimumą. Arba to ar kito teatro darbuotojo laiškas, parašytas anaiptol be intencijos, kad jis kada nors galėtų tapti istorišku liudininku! Tokių protokolų bei laiškų ištraukose aš stengiausi išlaikyti originalo kalbą: sakinio konstrukcijoje, net rašyboje, atsispindi žmogaus samprotavimo procesas, net žmogaus charakteris. Dėl tų pačių sumetimų neverčiama į lietuvių kalba ištraukos iš laiškų, rašytų rusiškai, kaip seniau daugelis mūsų inteligentų rašydavo. Man atrodė labai vertinga net tokia „smulki" medžiaga, kaip,

* Tai liečia ne visus teatro darbuotojus. Kiti dirbdavo tiktai todėl, kad reikėjo dirbti, kad nebuvo kas juos pavaduoja. Spektakliui toną duodavo, aišku, ne šie pastarieji.

pavyzdžiui, šokių programa: joje mačiau atspindį žmonių skonio, temperamento... O skonio istorija – svarbi kultūros istorijos dalis.

Todėl šio rašinio apimtis – susiaurinta: pasitenkinta archyvine medžiaga, paliekant nuošaly laikraštinę, į kurią tiktai išimtiniais atvejais tesikreipiama. Pradedant naujo rūmo statybą geriau iš pradžios padėti nors ir kuklius, bet patikimus pagrindus, negu juos daryti puošnius, sudėtingus ir paskum bijoti, kad pirmas vėjelis gali visą rūmą apversti...

Savaime suprantama, kad dėl šitokios priežasties rašinys neduoda ir negali duoti pilno lietuvių teatro Peterburge vaizdo. Net atskiri jo laikotarpiai nušviesti labai nelygiai ir nevienodai, gal ir netiksliai. Atrodo, tai yra tokis trūkumas, kuris kelia abejonių dėl viso rašinio prasmės. Tačiau aš tokia padėtimi per daug nesigraudinu. Teisybę pasakius, net džiaugiuosi.

Nūdien dar tebėra gyvi ir Peterburgo, ir kitų Rusijos bei Lietuvos miestų mūsų pirminiai teatro darbuotojai. Jie daug galėtų pasakyti apie mūsų teatralinę praeitį. Kiti net nemaža dokumentinės medžiagos turi. Bet žinios ir medžiaga iš jų išgauti – ne toks jau lengvas daiktas. Į pakartotinius prašymus per spaudą, kad jie rašytų savo atsiminimus bei medžiagą deponuotų Teatro muziejuje – niekas neatsiliepė. Tat aš ir gyvenu slapta viltimi: ar mano rašinio nepilnumas bei netikslumai – ar tai neišprovokuos kartais tuos asmenis prabilti: papildyti vaizdą, atitaisyti netikslumus?!

Ir dar tikiuosi – bijau net pasisakyti – ar mano rašiniu išprovokuotasai „trūkšmas“ dėl peterburgiečių – ar nesugundins kartais ir vilniečių, kauniečių, šiauliečių, rygiečių etc. etc: pasistengti pasisakyti, ką jie gera yra padarę – kaip nors sucentralizuoti Teatro muziejuje prie Humanitarinių mokslų fakulteto – reikalingoji medžiaga, kad būtų galima ilgainiui sukurti mūsų teatro istoriją?..

B. S.
Kaune,
1929 m. lapkr. 30 d.

II. LIETUVIŲ TEATRO PETERBURGE PRADŽIA

1. Pirmieji „vakarai", 1892–1900 m.

Sunku tiksliai suvokti, kada prasidėjo lietuvių teatro darbas Peterburge. Yra užsilikusių šiokių tokių žinių, kad imta vaidinti privačiuose butuose, – vaidinimai buvo ne vieši, prieinami tiktai buto savininko prieteliams bei pažįstamiems. Antanas Jasūdis savo užrašuose mini, deja, pats abejodamas žinios tikslumu, kad pirmas toks vaidinimas įvykęs 1892 m. dr. Ūso bute. Kas tenai buvę vaidinta, esą nežinia. Tikslesnės žinios čia galima suvokti tiktai pradedant sekamais 1893 m. „Lietuviškų vakarų" rengimo iniciatyvą pasiima ir gana ilgai laiko savo rankose jau kiek seniau susikūrusi organizacija, pasivadinusi *Labdaringoji Petrapilio lietuvių bei Žemaičių Draugija,* gyvenamojoj kalboj trumpiau vadinama: *labdariai.* Tuomet tai buvo bene vienintelė lietuvių organizacija Peterburge. „Lietuviškų vakarų" rengimo darbą pradeda labai kukliai – *šokių vakarais,* kurių 1893 m. surengia net du (vasario 6 d. ir lapkričio 28 d.).

Paprastas šokių vakaras, net be jokios koncertinės dalies, atrodo, toks jau primityvus „pasilinksminimas", kad jis milijoninio sostinės miesto piliečiams negalėtų per daug imponuoti. Peterburgas turėjo daugiau – ir geresnių – „pasilinksminimų". Ir vis tiktai į pirmą tokį šokių vakarą (vasario 6 d.) suplaukė, Jasūdžio liudijimu, apie 400 žmonių. Čia, be abejonės, viską nusvėrė *lietuviška* „pasilinksminimo" iniciatyva. Tai aiškus pažymys, kad tautiniai interesai buvo gyvi, aktualūs, – tai pirmas viešas lietuvių sąmonėjančio visuomeniškumo pasireiškimas.

1894 metais padaryta tolimesnis žingsnis pirmyn. Prie šokių vakaro sudaroma ir koncertinė dalis. Joje dalyvauja rusai dainininkai, – programoje lietuviško dar nieko nėra. Ir vis tiktai, palyginti su 1893 m., – jau žymus progresas. Yra kai kurių miglotų davinių, kad tais pačiais metais *labdarių* iniciatyva buvo suvaidinta Gužučio pjesė („drama") „Kauno pilies išgriovimas". Tačiau A. Jasūdis abejoja, ar ši pjesė buvo tuomet vaidin-

ta, nes esą „ir šiais laikais [1915 m. – *B. S.*] vargiai tas veikalas yra prieinamas".

Tais pačiais 1894 m. tenka įregistruoti naują žingsnį pirmyn: gruodžio 5 d. labdariai surengia koncertą, kuriame dainuojama, tarp kitko, anot Jasūdžio, ir *lietuviškos* dainos.

1895 metais Peterburgo lietuviški vakarai pasišokėjo visu plačiu šuoliu. Šiais metais jau rengiama lietuviški koncertai, kuriuose dalyvauja lietuvių maišytas choras, Jakšto* vedamas. *Šiais, 1895 metais kovo 31 d., įvyko ir pirmas Peterburge viešas vaidinimas lietuvių kalba. Vaidinta pjesė „Žentas dėl parodos"*. Šiais metais įvykusiuose keturiuose koncertuose sudainuota iš viso tokios dainos: 1) „Ant kalno karklai siūbavo", 2) „Šėriau žirgelį" (dainuota dviejuose koncertuose), 3) „Sėjau rūtą" (d. 2 konc.), 4) „Motuš, motuše...", 5) „Temsta dienelė", 6) „Beauštanti dienelė", 7) „Treji gaideliai giedojo", 8) „O aš jaunas į karužę jojau", 9) „Oi sese, sesele", 10) „Birutė", 11) „Aną pusę Nemuno", 12) „Išeik, pareik, jaunas berneli", 13) „Aš padainuosiu dainų dainelę", 14) „Vitilio [Vitolio?] rauda".

Dėlei šių „vakarų reikšmės" Jasūdis pastebi (kalba – originalo):

> Tie vakarai buvo didžiausios svarbos tautiečių žadinimui. Jie suteikdavo dvasinę naudą: patraukdami liaudį prie gražesnių, doresnių pasilinksminimų ir parodydami gyvu žodžiu tą mokslą, kuris kitokiu būdu buvo sunkiai prieinamas. Vakaruose galėdavo lietuviai lyg į kokį lizdą susieiti, pasipažinti, pasilinksminti, savo reikalais pasitarti, susiartinti vienan ryšin. (Rašyta 1912 m.)

Pastaba visai teisinga. Juo labiau kad į tuos „vakarus" susirinkdavo įvairiausio plauko publika: inteligentija – valdininkai, pramoninkai, moksleiviai – ir juodo darbo darbininkai. Visus juos vienodai žadino ir masino ta pati tautiškumo idėja. Šitokia pat tvarka vyko koncertai ir spektakliai ir 1896–1897 met[ais]. Spektakliai, žinoma, buvo dar maža organizuoti. Pripuolami vaidintojai, pripuolamas režisierius. Dar nebuvo susibūręs joks

---

* Jakštas, rodos, pseudonimas (*aut. past.*).

vaidintojų mėgėjų būrelis. Pradėjo pasireikšti tiktai atskirų žmonių palinkimas.

1898 metais įvyko trys spektakliai. Vasario 12 d. ir gruodžio 31 d. vaidinta „Amerika pirtyje" ir deklamuota „Anykščių Šilelis", o spalių 20 d. suvaidinta „Šiaučius ir jo šeimininkas". Šie metai buvo reikšmingi Peterburgo lietuvių gyvenime kitu atžvilgiu.

Į *labdarių* draugiją buvo susispietusi Peterburgo lietuvių stambesnioji buržuazija arba „ponija", kaip ją vadindavo darbininkai. Nors vieni ir kiti lankydavo tuos pačius vakarus, tačiau nesunku buvo pastebėti tam tikras skirtumas, net giliai paslėptas kai kuris antagonizmas. Mažiausia, interesų skirtumas. Buržuazijai *lietuviški* vakarai iš dalies buvo nelyginant viena labdarybės formų – ir priemonė kasai papildyti. Prasčiokams – jų dvasios reikalų patenkinimas. *Labdariams* ne visuomet lengva buvo susitaikyti su prasčiokų papročiais ir manieromis, ko jie neslėpdavo ir *lietuviškuose* vakaruose.

„Jie svetimas kojas mindo", – neoficiališkai formuluodavo savo nepasitenkimą *labdariai.* Tarytum reikšdami šią savo tendenciją ir suruošia šiais metais gruodžio 31 d. spektaklį specialiai darbininkams paskirtą – darbininkų gyvenamajame rajone.

Tikslas, žinoma, geras: darbininkus naujiems metams pradžiuginti, giliau ineiti į juos, nešti jiems tautinį susipratimą. Bet šis geras tikslas iš esmės turėjo nelauktų *labdariams* rezultatų. Iki šiol Peterburge buvo lyg ir vienalypė lietuvių masė. Tiesa, vienas šiame pasauly didis, kitas – mažas, bet visi vienodais tautiniais interesais gyvena. Ir šitas šit vakaras pabrėžė *socialinį* skirtumą. Buvęs gyvenime skirtumas ši vakarą lyg suformuluota bei pabrėžta. Tai buvo aiškus simptomas, kad anksčiau ar vėliau turi prasidėti Peterburgo lietuviškos visuomenės aiškesnė socialinė diferenciacija.

Po poros metų ji įvyko, pasibaigusi *labdarių* nenaudai: po poros metų iš Labdarių jau buvo paveržta iniciatyva kultūros darbe. Tačiau 1899 ir 1900 metais iniciatyva dar [tebėra] Labdarių rankose. 1899 metais Labdariai *lietuviškų vakarų* rengime pasiekia bene aukščiausiojo laipsnio. Suruošta vienas kitas spektak-

lis. Jų garbę palaikė koncertas, įvykęs lapkr. 13 d. Šiame koncerte pasirodė Č. Sasnausko suorganizuotas choras, sudarytas iš jaunuomenės, mergaičių, studentų... Choras tarp kitko padainavęs „Lietuva, tėvyne mūsų", „Kur bėga Šešupė", „Už jūrių, už marių"... Šis koncertas sutraukė gausiai publikos, ne tik lietuvių, bet ir kitataučių. Sasnauskas garbingai pakėlė ant jo pečių užkrautą naštą, – choras padarė geresnio įspūdžio, negu kitataučiai tikėjos gauti iš tuomet beveik užmirštos – lietuvių – tautos dainų. Nuopelnų pripažinimas buvo labai svarbus faktorius tolimesniam šios rūšies kultūros darbui.

1900 metais *labdariai* surengia net penkius „lietuviškus vakarus": vienas – paprastas šokių vakarėlis, 2 koncertai, kuriuose dalyvavo Sasnausko ir Pranaičio chorai ir 2 spektakliai, kuriuos režisavo L. Vinkleris (jis režisavo ir 1899 m. „Šiaučių ir jo šeimininką").

Bet šie vakarai Labdariams jau nebedavė tokių pajamų, į kurias jie buvo įpratę. Peterburgo visuomenė atšalo, nustojo jų vakarus lankyti. Gražiai pradėtame darbe įvyko krizis – pirmasai pradžinis lietuvių teatro Peterburge laikotarpis pasibaigė.

2. Labdariai ir savitarpiečiai

Krizis įvyko. Bet jis anaiptol nebuvo pradėtojo darbo krizis. Tai buvo daugiau *labdarių politikos* krizis. *labdarių* „aukštasai tonas" su jaučiamai pasireiškiančiomis buržuazinėmis tendencijomis kėlė tam tikro nepasitenkinimo mažiau pasiturinčiuose Peterburgo lietuvių visuomenės sluoksniuose. *Labdarių* „fasonas" netiko ir jaunimui, kuris buvo nepakeičiamas „vakarų" organizacijos reikalui. Atšalus jaunimui *labdarių* rengiamieji vakarai nebesiseka, kartas nuo karto jie net deficitą duoda draugijai. Pabūgę deficito *labdariai* pasitenkina rengdami tiktai neva tradicinius viešus „didelius" vakarus, šiaipgi verčias daugiau šeimyniškais smulkiais vakarėliais.

Kiti pasakoja, *labdariams* viešieji vakarai esą todėl nesisekę, kad jie susipykę su studentais. Esą vos tik *labdariai* pradeda

rūpintis vakaro rengimu, tai studentai sugalvoją jiems visokių kliūčių ir sabotuoją jų vakarus. Esą studentai agituodavę, kad žmonės neitų į *labdarių* vakarus, atkalbinėdavę „artistus", kad jie *labdariams* nevaidintų, ir dar blogiau pasielgdavę. Esą jie dalyvaudavę chore ir ruošdavę „vakarus". O kai „vakaras" prisiartina – tai jie pat „vakaro" išvakarėse atsisakydavę dalyvauti ir gadindavę visą reikalą!

Šis pasakojimas, aišku, yra žymiai perdėtas: netikėtinas dalykas. Tačiau nėra dūmų be ugnies. Žinia, *labdariai* nelabai temėgo karštuolius studentus ir studentai – „fasoningąją" *labdarių* organizaciją, – tai tiesa. Bet ir organizuoto sabotažo ar agitacijos iš studentų pusės nebuvo. Vienas kitas atsisakymas dalyvauti chore pat „vakaro" išvakarėse dar negalima apibendrinti į organizuotą sabotažą ar ataką.

Labdarių rengiamųjų vakarų nepasisekimą nulėmė kitos aplinkybės: *labdariai* šioje srity susilaukė rimto ir pavojingo konkurento. 1899 metais Peterburge įsisteigė nauja lietuvių organizacija, pasivadinusi *Petrapilio Lietuvių Savitarpinės Pagalbos Draugija,* paprastai, trumpumo dėlei, vadinama *savitarpiečiais.* Šion draugijon susispietė Peterburgo lietuvių visuomenės, tariant mūsų „moderniško" terminu, demokratiškasai elementas. Susispietė čia nepatenkintieji *labdarių* potitika. Žinia, buvo čia vienas kitas ir iš *labdarių* tarpo, bet pirmasai smuikas čia nebe jiems priklausė.

Ši nauja organizacija, pradedant 1900 metais, ima uoliai ruošti „lietuviškuosius vakarus" ir netrukus pirmenybę iš *labdarių* paveržia. Buvo keletas priežasčių, dėl kurių *savitarpiečių* „vakarai" galėjo turėti ir turėjo didesnio pasisekimo negu *labdarių.*

Pirmoji priežastis – kitokia orientacija į publiką. *Labdariai* daugiau orientavosi į inteligentijos sluoksnius. Inteligentijai buvo prieinami ir Peterburgo rusų teatrai, su kuriais „lietuviškieji vakarai" lyginti netenka. Šiai publikai lankytis į „lietuviškus vakarus" buvo daugiau *patriotiška, visuomeniška pareiga.* Teatralinė publika, besivaduojanti šitokiais interesais, nėra, kaip žinoma, patikima. *Savitarpiečių* gi draugija, susidariusi daugiausia

iš darbo žmonių, ir teatro reikaluose galėjo ir turėjo orientuotis į platesnes lietuviškosios visuomenės mases. Ši organizacija, anot tų laikų lakios ironijos, nebebijo, kad pilkasermėgiai svetimas kojas numindžios. Ji kaip tik ir stengias sutraukti į savo vakarus daugiau ir daugiau tokių pilkasermėgių. Ir galėjo ji netrukus pasidžiaugti savo pastangų vaisiais. Jos rengtuose „vakaruose" dažnai tekdavo pažymėti gausiai atsilankiusią publiką – su „kailiniais", su „purvinais batais". Šiai publikai lankyti „lietuviškas vakaras" nebebuvo pareiga. „Vakaras" jai duodavo ir tam tikro pasitenkinimo. Tokio pasitenkinimo, kurio ji Peterburge niekur kitur negalėdavo gauti.

Antroji priežastis – pasikeitusi pažiūra į „lietuviškų vakarų" uždavinius. *Labdariams* „lietuviški vakarai" buvo patriotiškas žygis, ir, gal dar svarbiau, – priemonė papildyti draugijos kasą. *Savitarpiečiams* „lietuviški vakarai" – jau buvo *teatras.* Į teatrą jie žiūrėjo kaip į *mokyklą.* Esą lietuviai Peterburge, neturėdami nuosavių mokyklų ar kursų, turėjo bent teatre pasimokyti. Ir šitaip suprastas teatras stengėsi pirmoj eilėj rodyti visuomeninio gyvenimo ydas. Vadinas, į lietuvišką teatrą įnešta tam tikras ideologinis elementas.

Trečioji priežastis – pasikeitusi pažiūra į *pasirengimo* „lietuviškam vakarui" reikalą. *Labdariams* „vakarai" buvo daugiau, kaip sakyta, pramoga. Svarbu buvo, kad jis būtų, jo buvimo faktas. O koks jis bus – nebuvo pirmaeilis klausimas. Todėl, matyti, *labdariai,* pavyzdžiui, neparodė energijos beieškant pjesių, kurios būtų galima vaidinti – vertėsi „šiaučiais", gerokai įgrisusiais „vakarus" lankančiai visuomenei. *Savitarpiečiai* į savo uždavinį kiek rimčiau pažiūrėjo. Jiems ir lengviau buvo: darbą pradėjo *labdariai,* praskynė kelią. *Savitarpiečiams* reikėjo tiktai pasinaudoti *labdarių* patyrimu. Tai padaryti jiems buvo nesunku, juo labiau kad jie mokėjo patraukti savo pusėn *labdarių* „aktorius" ir primasinti studentus. Pagaliau, einant draugijos nuostatais, *savitarpiečiai* turėjo teisės surengti per metus vos keturis vakarus. Savaime jie galėjo daugiau darbo įdėti į pasiruošimą „vakarams" ir pasiekti geresnių vaisių.

Pradedant 1900 metais šiedvi abi draugiji gana aštriai kelerius metus savitarpy konkuruoja „lietuviškus vakarus" berengdamos. *Savitarpiečiams* nesunku buvo nugalėti. Jie buvo jaunesni, apsukresni, landesni, gyvesni ir darbštesni. Jie parodė daugiau iniciatyvos ir sumanumo. Be to, jiems laimėti pagelbėjo dar dvi aplinkybi, kurias jie patys sukūrė, – kuriomis *labdariai* negalėjo naudotis.

3. Pirmasis dramatinių veikalų konkursas

Savitarpiečiai, įnešę į lietuviško teatro reikalą tam tikrą ideologinį elementą, tuojau gavo susidurti su repertuaro sunkenybėmis. Jei ir dabar mums dar tenka skųstis vaidintinų pjesių stoka, tai nesunku įsivaizduoti anų laikų padėtį!

1900 m. gruodžio 3 d. – dar toli prieš spaudos atgavimą! – draugijos valdyba nusprendžia paskelbti dramatinių veikalų konkursą ir už geriausią originalų veikalą paskirti 50 rublių premijos. Tai buvo bene pirmas konkursas lietuvių literatūroje ir dramaturgijoj. 1901 metais kovo 13 dieną nusprendžiama paskirti ir antrą premiją – 30 rublių. Nesant pinigų skirti trečiajai premijai, nutarta vietoj pinigų duoti *pagiriantį* atsiliepimą. 1901 m. kovo 4 d. draugijos valdyba paskyrė komisiją, kuri turėjo rūpintis konkurso reikalu, – pirmoj eilėj nustatyti konkurso sąlygas ir duoti jas valdybai patvirtinti. Komisijos pirmininku buvo pakviestas prof. E. Volteris, sekretorium – K. Būga ir nariais: S. Baltramaitis, M. Palionis, K. Šeškevičius ir J. Zauka.

Yra užsilikę 4 komisijos posėdžių protokolai, paties K. Būgos ranka rašyti, kuriuose gražiai atsispindi komisijos samprotavimo procesas. Pirmame komisijos posėdy, įvykusiame 1901 m. kovo 11 dieną, pirmoj eilėj svarstyta klausimas, kiek skirti laiko pjesės parašymui. Šiuo reikalu protokolan įrašyta (paliekama originalo, K. Būgos, rašyba):

> Komisija, apsvarsčius šį klausimą ir priėmus į atydą, kad geram dramatiško veikalo parašymui reikia nemažai laiko ir studijų ir prie tam, kad mūsų raštininkai, po visus krašus išsimėtę, umam laike negalės veikalo pa-

gaminti, nusprendė konkursui paskirtus veikalus imti per šešius mėnesius nuo apgarsinimo konkurso laikraščiuose. Jeigu per ši laiką nebūtų pristatyta veikalų, atsakančių konkurso reikalavimams, veikalų priėmimo rakas iš naujo bus pratęstas ant šešių mėnesių, kas ir turės būti apgarsinta laikraščiuose*.

Ne mažiau originaliai suformuluota ir sąlygos, nurodančios, koks turi būti konkursui pristatomas veikalas. Būtent:

Komisija, apsvarsčius šį klausimą ir priėmus į atydą tai, kad rašytojų aprubežiavimas rašymu veikalų vienos rūšies neatneša pageidaujamos naudos, nusprendė ant konkurso imti visokius dramatiškus veikalus (dramas, komedijas ir kitus dalykus), kurių siužietas turi būti paimtas iš dabartinio lietuvių gyvenimo, priskaitant čionai taip pat ir antrą pusę XIX šimtmečio.

Toliau dar buvo nutarta prašyti, kad autoriai pridėtų ir veikalo rusišką konspektą, nes tai palengvinsią pravesti pjesę pro cenzūrą; veikalus autoriai turi siųsti draugijos pirmininkui, juo labiau, kad „komisija platesnei pasaulei nežinoma**.

Komisija, antrą kartą posėdžiavusi 1901 m. kovo 24 d., dar kartą grįžta į reikalavimus, statomus konkursuojantiems veikalams. Ir šį kartą nusprendimai gana originaliai formuluojami:

– Komisija... svarstinėjo sekančius klausimus: 1) apie taisykles, pagal kurias turi būti paskiriama premija. – Komisija randa, kad taisyklių reikalavimai būtų maždaug suvesti prie sekančių punktų: a) cenzūriško, b) teatrališko, c) kalbos ir d) atsakymo svarstomo veikalo Draugijos siekiams ir abelnai reikalavimams Peterburgo lietuvių, atsižvelgiant ant jų apšvietos laipsnio. Platesniai išdirbt' projektą minėtų taisyklių reikalavimų komisija nusprendė pavesti M. Palioniui podraug su K. Būga.

Vėliau šie punktai buvo suformuluoti tokia prasme, kaip liudija A. Jasūdis:

1) Veikalas nieko neprivalo turėti prieš cenzūrą***, 2) veikalas turi būti lengvai atliekamas, be ypatingų tam prietaisų ir *be reikalingų iškaščių*

---

* Nežinia, dėl kurių priežasčių pridėta prie protokolo pastaba, pakeičianti paskutinio sakinio prasmę: „...konkurso reikalavimams, veikalų priėmimo rakas bus pratęstas". Šešiems mėnesiams pratęsti – per trumpas ar per ilgas „rakas"?"

** Buvo dar vienas nutarimas, įdomus daugiau kalbininkams: „Kur bus padėti veikalai, *neišturėję konkurso?* – Veikalai bus užlaikomi Draugijos archive ir pagal autorių arba jų įtikėtų reikalavimą bus sugrąžinti jų *valdininkams*".

*** Norėta pasakyti: kad cenzūra nieko neturėtų prieš veikalą – neprikibtų.

[? *B. S.*], 3) veikalo kalba turi būti grynai lietuviška ir literatiška, be priemaišo svetimų žodžių ir dauguomenei suprantama ir 4) kad veikale išreikštoji idėja būtų suprantama ir didesniajai klausytojų daliai.

Tačiau kaip dramaturgai turėjo atsižvelgti „ant apšvietos laipsnio", iš kur jie galėjo tą „laipsnį" suvokti, komisija taip ir nepaaiškino.

Tame pat kovo 24 d. posėdy nutarta neskelbti konkurso komisijos sąstato, motyvuojant: „priėmus į atydą galinčius pertai atsitikti nesusipratimus, nusprendė garsinant konkursą komisijos sąstovio nepareikšti".

Dar nepaskelbus konkurso komisija susidūrė su neregėta kliūtimi. Tūlas *Bevardis*, privatiškai sužinojęs apie konkursą, ėmė ir pristatė dramą „Gaila žento, gaila varškės". Kas daryti su tuo veikalu? Komisijos atsakymas buvo saliamoniškas:

> Konkursinė komisija nusprendė ją [dramą – *B. S.*] apsvarstyti visai nepriskyriant jos prie konkurso (šalip konkurso), jei ant to sutiktų autorius; pertat pirm apsvarstymo tos dramos nuspręsta prašyti Draugijos Rėdystę*, kad ji susineštų nuo savęs su autoriumi ir jam nurodytų kaipo taisyklių reikalavimus, taipo ir siuntimo būdą.

1901 m. balandžio 14 dienos posėdy, komisija „rado reikalingu dėl geresnio apsvėrimo prisiunčiamųjų veikalų ant konkurso išrinkti dar į komisijos sąnarius A. Varną ir A. Voldemarą" ir, tai padariusi, dar nusprendė „prašyti, kad Savitarpinės Pagelbos Draugijos Rėdystė, susižinojus su savo aprūbio pristovu ir gavus nuo jo daleidimą, kuo greičiausia pasistengtų apgarsinti konkurso sąlygas".

Pasirodo, sąlygos „apgarsinti" nebuvo toks lengvas daiktas. Pirmasai lietuvių dramatiškas konkursas užkliuvo už Peterburgo pristavo: konkursui skelbti pristavas leidimo nedavė! *Savitarpiečių* valdyba tuomet padavė prašymą vadinamajam Cenzūros Komitetui, iš ten tasai prašymas pakliuvo, anot Būgos, į „Vyriausiąją spaudos dalykų Rėdą" (= Glavnoje upravlenije po delam pečati). Bet ir čia jo kelionė nepasibaigė. Iš „Rėdos" pra-

---

* Rėdystė – Valdyba.

šymas nukeliavo į Vidaus Reikalų Ministeriją ir pateko tenai į *Ūkio skyrių*.

Ūkio skyriuje jisai taip įklimpo, kad ilgai nebebuvo galima jo iš tenai iškrapštyti. Konkursas dėl tos priežasties negalėjo būti paskelbtas ir neįvyko. Tiktai keleriems metams praslinkus buvo galima sugrįžti į konkurso reikalą.

4. Artistų-mėgėjų būrelio užuomazga

Savitarpiečių sumanytasai ir svarstytasai dramatinių veikalų konkursas sukėlė gyvumo. Nors šiuo tarpu konkursas liko ir nepaskelbtas, bet jo sumanymas buvo gana svarbus faktorius bent Peterburgo lietuvių gyvenime. Itin svarbus faktorius buvo toji „konkursinė komisija", – iš jos išėjo iniciatyva ir kita kryptimi: sudaryti *artistų mėgėjų būrelį*. Tai yra sumanymas sudaryti nelyginant aktorių profesionalų trupės užuomazgą. Būrelio užuomazga sudaryta dar 1900 metais. Prie būrelio galėjo priklausyti ne vien tiktai tos draugijos nariai. Būrely netrukus susispiečia gražaus jaunimo. 1902 metų pradžioje būrelis savo narių tarpe turėjo ir šiuos asmenis:

Moterys: K. Buterlevičiutė, K. Gabulytė, M. Jacinaitė, E. Jurgelionytė, J. Kuraitytė, V. Kvedariutė, S. Mošinskaitė, Suveizdytė, E. Šimelienė.

Vyrai: V. Antanaitis, K. Būga, V. Dambrava, E. Galvanauskas, P. Grigaitis, A. Jasūdis, K. Jurgelionis, V. Kuraitis, A. Orentas, M. Palionis, J. Petraitis, A. Purėnas, J. Strazdas, J. Šimelis, A. Urbonas, J. Vaičiulis, A. Varnas, A. Voldemaras.

Šis būrelis susidarė, tariant, nelegaliniu būdu, net draugijos akyse, nežiūrint, kad prie jo priklausė draugijos vicepirmininkas M. Palionis. Būrelis buvo nelegalus ta prasme, kad jis dar neturėjo nei savo pastovesnės organizacijos, nei statuto, nei buvo draugijos pripažintas. Tat „konkursinė komisija" pasiima iniciatyvą būreliui legalizuoti – draugijos akyse. Tuo tikslu komisija 1902 m. kovo 3 dieną įteikia draugijos valdybai pareiškimą, kuriame išdėsto savo sumanymą įsteigti organizuotą „artistų-

mylėtojų" būrelį. Draugijos valdyba sumanymui pritarė ir nusprendė jį pasiūlyti draugijos visuotinam susirinkimui artistų būrelio organizacijos projektą galutinai aprobuoti. Netrukus įvykęs visuotinas susirinkimas pasiūlymą atmetė: jokio būrelio nereikia! Juo labiau kad būrelis reikalavo kai kurių lėšų – tam tikros dalies pajamų iš „vakarų". Būrelio nariai ir iniciatoriai nutarė nepasiduoti. Tų pačių metų balandžio 26 d. atsiuntė jie draugijos valdybai raštą, trylikos būrelio narių pasirašytą. Jie siūlė būrelio organizavimo, tiksliau, jo legalizavimo reikalą dar kartą persvarstyti, nes visuotiname susirinkime esą buvę nepakankamai išaiškinta jo nauda. Todėl artistų faktinasai būrelis prašė valdybos sušaukti nepaprastą visuotiną susirinkimą ir klausimą dar kartą persvarstyti. Valdyba gi ne tik neįvykdė būrelio pasiūlymo – nesušaukė visuotino susirinkimo, – ji pati dar kartą nusprendė, kad būrelis – nereikalingas, ir pasižadėjo to klausimo nebesvarstyti.

Tokiu valdybos nutarimu būrelio nariai pasijuto esą ir nuskriausti, ir įžeisti. Jie darbą dirba, vaidina, o draugija jiems nenori jokių teisių pripažinti! Ir padarė jie išvadą: jei taip atkakliai nenorima būreliui teisių pripažinti, tai turbūt jų vaidinimas – nereikalingas... Ir kai atėjo reikalas rengti naują „vakarą" – draugijos valdyba buvo priversta iš naujo tartis su jais – ir pirmoj eilėj peržiūrėti savo pasižadėjimą „klausimo nebesvarstyti". Dar kartą valdyba persvarstė būrelio reikalą, dar kartą nusprendė pasiūlyti visuotinam susirinkimui jį aprobuoti. Visuotinas susirinkimas šį kartą buvo kiek atsargesnis, bet klausimo galutinai vis tiktai neišsprendė. Nutarė jisai pavesti valdybai, kad ji drauge su būrelio nariais sudarytų būrelio organizacijos bei jos statuto projektą ir jį išsiuntinėtų visiems draugijos nariams susipažinti. Tuo būdu tikėtasi, kad sekamą visuotiną susirinkimą jau būsią galima galutinai šis klausimas išspręsti. Tačiau būrelio darbuotojams teko dar kartą nusivilti. 1903 m. sausio 23 d. įvykęs visuotinas draugijos susirinkimas pripažino, kad klausimo galutinai išspręsti esą dar negalima: dar nepaaiškėjęs būrelio reikalingumas. Esą reikia palaukti, kol tai paaiškėsią, ir

tuo tarpu būrelio nekurti. Šis nutarimas būrelio darbuotojams nebebuvo toks skaudus. Nes tas pats susirinkimas, nepripažinęs reikalo būrelį organizuoti, drauge nusprendė įsteigti atskirą fondą būrelio naudai. Tai buvo jau pusė pripažinimo, gal net daugiau negu pusė.

Šitokia padėtis tęsėsi iki 1904 metų, kada būrelis legalizavos ir atsistojo „ant savo kojų".

Šie būrelio ir draugijos santykiai yra pamokomi. Visur ir visuomet teises ir pripažinimą laimėsi tik per kovą. Būrelio darbu draugija naudojasi, o teisių nepripažįsta!

Sunkios buvo dienos pirmųjų mūsų teatro darbuotojų!

5. 1900–1903 m. kronika

1900 metai yra dvejopai įregistruotini į Peterburgo lietuvių teatro istoriją.

Visų pirma tai buvo reikšmingi metai kovoje dėl lietuviškos spaudos. Iki šiol afišos ir programos buvo spausdinama dviem kalbom: lietuviškai ir rusiškai. Ir šiais metais, vaidinant „Ponas ir mužikai", lapkričio 21 dieną tokia pat tvarka tai buvo atspausta. Spektaklis pakartota gruodžio 28 d. Ir šit pastarajam spektakliui iš programų ir afišų lietuviškas tekstas išbraukta – valdžia patvirtino tik rusišką tekstą. Tai įvyko gruodžio 19 d. Iki spektaklio laiko beliko maža, todėl afišos ir programos atspausta vien rusiškai. Tačiau spektaklio rengėjai ryžosi nepasiduoti: vieną kartą gi jie jau turėjo ir lietuvišką tekstą. Pastangos davė vaisių: gruodžio 22 dieną gauta leidimas ir lietuviškam tekstui. Rusiškosios afišos buvo supleškinta. Toliau – iki spaudos atgavimo – valdžia darė vis daugiau kliūčių lietuviškam tekstui. Buvo net ypatingas kompromisas sudaryta: lietuviškai rusiškos programos. Rolės pavadinimas ir jos apibūdinimas spausdinama lietuviškai, o aktoriaus pavardė – rusiškai.

1900 metai reikšmingi ir tuo, kad jais pradedant *lietuviškų vakarų* rengimu Peterburge rūpinas jau dvi draugijos: *labdariai* ir *savitarpiečiai*.

Savitarpiečiai savo pirmąjį vakarą surengė balandžio 13 d., suvaidindami Vaižganto „Nepadėjus nėr ko kasti" ir išklausydami Pranaičio vedamo choro. Naujos draugijos debiutas pavyko, „svečių" – publikos buvo prisirinkę labai daug. Esą itin traukęs dėmesį „demokratiškasai" publikos elementas – „kailiniuotieji" su „purvinais batais", kuris buvo gausiai atstovaujamas.

Rugs. 16 d. *savitarpiečiai* vaidino „Dėdė atvažiavo" ir deklamavo posmus iš „Anykščių šilelio" ir „Dainą nemokančio rašyti".

Lapkr. 21 d. suvaidino Gužučio „Ponas ir mužikai". Spektaklis, kaip minėta, pakartota gruodžio 28 dieną.

A. Jasūdžio liudijimu, vaidinimas gerai pavykęs ir padaręs gilaus įspūdžio. Spektaklis net rusų laikraščiuose buvęs plačiai paminėtas. „S. Peterburgskaja Gazeta" įdėjo net vaidintojų grupės atvaizdą ir prof. E. Volterio straipsnį, kuriame plačiai buvo išdėstyta „to laiko lietuvių teatro repertuaras".

1901 metais per abidvi draugiji surengta 8 „lietuviški vakarai". *Labdariai* surengė vieną koncertą, kuriame dalyvavo Sasnausko vedamas choras, ir 3 spektaklius, kuriuose vaidinta: „Dėdė atvažiavo" ir „Žentas dėl parodos". *Labdariai, savitarpiečių* pavyzdžio paskatinti, bando eiti į „demokratiją", – bando surengti „lietuvišką vakarą" Putilovo fabrikuose čia dirbantiems lietuviams darbininkams. Šios pastangos vaisių nedavė – vakaras nenusisekė, todėl nuspręsta ateity panašiais dalykais nebesirūpinti. Šiais metais *labdariai* ir dar du svarbiu dalyku nutaria: 1) paruošti komedijos „Pabaigtuvės" vertimą iš lenkų kalbos, kurią nutarta kitais metais pastatyti, ir 2) rengiamųjų vakarų skaičių sumažinti iki 2–3 (kadangi *savitarpiečiai* kasmet rengia 4 vakarus), ir pasirūpinti, kad vaidinimui veikalai būtų parenkami geresni ir kad vaidinimas būtų tobulesnis.

Savitarpiečiai ir 1901 metais buvo laimingesni už *labdarius,* jie su dideliu pasisekimu suruošė 4 „vakarus": Bal. 7 d. suvaidinta „Aukso Veršis" ir „Dėdė atvažiavo". Dalyvavo dar Pranaičio choras ir deklamavo – Zauka, Palionis ir Ad. Varnas.

Rugs. 22 d. suvaidinta „Žilė galvon – velnias uodegon" ir deklamacijos. Spalių 20 d. suvaidinta „Nepadėjus nėr ko kasti" ir „Aukso Veršis" – ir *rusiška* koncertinė dalis.

Gruodžio pabaigoj: „Geriau vėliau negu niekad" ir deklamacijos.

Apie šiuos vakarus net rusų spauda atsiliepdavo. Apie vieną jų „Peterburgskije Vedomosti", Jasūdžio liudymu, parašė:

> lieka geisti, kad lietuviai ir toliau taip gražiai ir linksmai savoj kalboj mokėtų praleisti laiką, nesibeždžioniaudami svetimoms kalboms, nei linktų prie stabiško apsirijimo degtine naudai nacionalų kumirų (Jasūdžio vertimas).

1902 metais labdariai du kartu pastatydina „Pabaigtuves" ir trečiame spektakly: „Amerika pirtyje" ir „Bezai žydi".

Savitarpiečiai tais metais suruošia 4 spektaklius, kuriuose vaidinama: 1) „Velnias spąstuose" (ir Pranaičio choras), 2) „Amerika pirtyje" (ir Zaukos choras), 3) „Meilę suardyt tai nuodėmę pagimdyt" ir 4) „Ponas ir mužikai".

Repertuaro klausimu šiais metais ir *labdariai* labai susirūpina. Jie nusiskundžia, esą ir jų rengiami spektakliai todėl taip sunkiai vyksta, kad nėra lietuviškų pjesių ir tenka naudoti visokį verstą šlamštą. Jie nuolat kreipiasi tai šen, tai ten, prašydami padėti surasti originalių veikalų ar bent nors gerų vertimų. Tuos pačius skundus jie pakartoja ir sekamais 1903 metais. Negaudami naujų pjesių, jie yra priversti kartoti senąsias. Šiais metais labdariai suorganizuoja *pirmą lietuviška operetę:* du kartu buvo pastatyta „Kaminorius ir malūninkas". Pirmą kartą pasirodo Peterburgo lietuvių scenoje ir Mikas Petrauskas, dalyvaudamas su savo choru ir pats dainuodamas dviejuose *labdarių* surengtuose koncertuose.

Savitarpiečiai savo keturiuose „vakaruose" šiais metais statė: 1) „Neatmezgamas mazgas", „Aukso Veršis", vienas aktas iš „Šykštus Raitelis" (ir Zaukos choras). 2) Kuriam laikui praslinkus pakartota ta pati programa ir dar deklamacijų pridėta. 3) Rudeniop suvaidinta „Velnias spąstuose" ir „Žilė galvon – velnias uodegon". 4) Metų pabaigoj: „Šiaučius ir jo šeimininkas" ir „Nepadėjus nėr ko kasti".

Savitarpiečių pastatymus režisavo „Lošikų būrelio“ (taip vadinosi artistų-mėgėjų būrelis, susidaręs prie *savitarpiečių* draugijos) pirmininkas Vikt. Kuraitis, jam gelbėjo būrelio sekretorius Kl. Jurgelionis. Sufleravo „prisiekęs specialistas“ K. Būga.

Kiek reikšmės ir pasisekimo turėjo šitie vakarai Peterburgo lietuvių gyvenime, galima spręsti iš draugijos pajamų. *Savitarpiečiai* iš šių 4 „vakarų“ gavo gryno pelno 1180 rub. 80 kap. Iš rengiamųjų vakarų pelnas kas kartą auga.

Tiesa, gryno pelno, kaip liudininko, reikšmė neturėtų būti perdėta. Visų pirma, reikia atsiminti, kad buvo statoma daugiausia „seni veikalai“, iš esmės nesudėtingi, – nereikalingi ypatingų „pastatymo“ išlaidų. O antra, kiekvienas „vakaras“ turėjo ir linksmąją dalį – šokius iki 3-ios valandos ryto, – kuri patraukdavo nemaža publikos. Šokiai irgi buvo tvarkomi sulig tam tikros programos, kuri, savo rėžtu, yra savotiškas tų laikų Peterburgo lietuvių skonio liudininkas. Pavyzdžiui 1902 m., gruodžio 28 d. peterburgiečiai šoko: I dalis: „Vals, Krakoviak, Pa-d'-Espan, Polka, Pa-de-katr, Vengierka, Minjon, Mazurka. II: Vals, Kreis-Polka, Pampadur, Pa-d'-zefir, Krakoviak. Pa-d'-Espan, Sakon, Polka. III: Vals, Pampadur, Pa-de-Patiner, Pad'-Espan, Polka, Pa-de-Katr, Vals“ (visur – originalo rašyba).

1903 metais baigiasi antrasai Peterburgo lietuvių teatro „istorijos“ laikotarpis.

Šiais metais Peterburge įsikūrė trečioji lietuvių draugija, pasivadinusi „Mažturčių lietuvių savitarpinės pagalbos draugija“, kurią dėl trumpumo vadindavo: *mažturčiai.* Šios draugijos iniciatorams jau *savitarpiečiai* rodėsi esanti per daug buržuazinė organizacija. *Mažturčiai* norėjo būti dar „demokratiškė“ draugija, norėjo suspiesti darbininkų ir kairiausiosios inteligentijos elementus. Tokiu būdu susidarė padėtis: *labdariai* – nelyginant aristokratų draugija, *savitarpiečiai* – buržuazija ir *mažturčiai* – proletarai. Šitoks jų paskirstymas yra, žinoma, paviršutinis; tikslų ir aiškų rubežių tikrenybėje vargu bau būtų galima tarp jų pravesti.

Mums tačiau svarbu konstatuoti, kad *Mažturčių* organizacijos atsiradimas buvo naujas ir gana svarbus faktorius Peterburgo lietuvių teatraliniame gyvenime.

III. IDEALIZMO LAIKOTARPIS

1. Artistų organizacija

„Žaidikų" („Lošikų") būrelis 1904 metais parodė ypatingo aktingumo. Jau vien posėdžių organizacijos ir darbo reikalais padaryta visa XVIII. Būrelis stengiasi išaiškinti savo padėtį, „legalizuotis" ir tobulinti vaidybą.

1904 metais pirmasai būrelio visuotinas susirinkimas įvyko vasario 12 dieną, kuriame buvo iškeltas būrelio gyvenimui labai svarbus klausimas.

Aukščiau jau buvo minėta, kad *savitarpiečiai* spyrėsi, nenorėdami pripažinti būreliui teisių. Būreliui gi įkyrėjo *priklausoma* padėtis. Juo labiau kad jis ėmė pajusti savo galią. Dėl būrelio darbų savitarpiečiai užėmė pirmą vietą „lietuviškų vakarų" rengimo reikalu. Būrelis buvo reikalingas ir *labdariams,* ir *mažturčiams,* nes ir šioms organizacijoms „vakarai" – pajamų šaltinis. Būrelio dalyviai tuomet jau buvo nelyginant prityrę „specai", be kurių kitoms draugijoms sunku išsiversti. Tat būrelio visuotiname susirinkime K. Jurgelionis ir pasiūlo būreliui atsidalyti nuo *savitarpiečių,* pasiskelbti savaiminga organizacija ir aptarnauti visas tris Peterburgo lietuvių draugijas. Sumanymas nebuvo priimtas, bet ir neatmestas, jis pripažinta per ankstyviu ir neatitinkančiu tų laikų gyvenimo sąlygų. Sumanymas vis tiktai savo padarė. Nors jis realizuotas buvo žymiai vėliau, tačiau ir kalbamuoju momentu sustiprino būrelio padėtį. *Savitarpiečiai* pajuto, kad toliau būrelio „spausti" nebegalima, kad reikia su juo skaitytis, nes kitaip – jis ims ir atsiskirs nuo draugijos, ir tuo pačiu draugijos gerbūvis bus pakirstas.

Tuo tarpu būrelis „po detališko apsvarstymo" nusprendė esą: „burelis turi gyvaut savaip; jo vidurinė tvarka ir valdžia turi būti savotiška, nuo Valdyklės [draugijos valdybos – *B. S.*] neprigulminga".

Būrelis savo santykius su draugijos valdyba nusprendžia sutvarkyti šitokiais pagrindais (rašyba – originalo):

„1. Draugija turi aprūpint Ž. Burelį medžjagiškai, t. yra, apmokėt visokjus joje išduočjus, reikalingus įrengent vakarą, pirkt reikalingas Bureljui prie scenos įvairjas knygas, apmokėt pačto išduočjus, duot būtą repeticiioms ir t. t.

2. Draugija turi paskirt iš savo summų žinoma dalį pinigų scėniškų veikalų pirkimui. Kiek Dr-ja skirs, tą turi Burelis žinot idant galima būtų orjentiruoties kiek ir už kokja prekę [= kaina *B. S.*] veikalų įgyti.

3. Visi perkamieji veikalai turi eit per Burelį, kuris spres apie jų vertę prekę" (Kl. Jurgelio[nio] ranka rašyta).

Tame pat susirinkime svarstoma ir paties būrelio vidaus tvarka, – „valdžia" – kaip tuomet formulavo. Šiuo reikalu nuspręsta išrinkti „Komitetą skaitljuje šešjų ypatų, kurių tarpe turi *butinai* būt dvi *moteriški*". Toks komitetas ir buvo išrinktas. Pareigos buvo formuluotos šitokiu būdu:

„1. Išdirbt geresnę sistėmą Bureljo darbavimuis ir lavinimui;

2. rūpinties apie įvairjus Bureljo reikalus, apie viską, kas priguli vakarų įrengimui;

3. rūpinties apie veikalų įgiimą ir spręst apie jų vertę".

Greta su šiais klausimais, buvo svarstytas ir kitas pirmaeilės reikšmės klausimas: ar gali būrelio nariai dalyvauti kitų draugijos rengiamuose vakaruose? Į šį klausimą atsakyta: „kiekvienas mūsų sanaris norint dalivaut kitoje draugijoje prie scėnos, turi apie tai visomet pranešt savo Komitetui ir, apskritai, taikįtis kad tas nekenktų mūsų bendram darbui".

Santykiai su draugijos valdyba vis tiktai greitai nepaaiškėja. Draugijos valdyba, nusiskųsdama savo įstatų netobulumu, vengia ar bent neįstengia patenkinti visus, nors ir kuklius būrelio reikalavimus. Ji pamažu pereina prie būrelio teisių pripa-

žinimo: rašo būreliui oficialinius raštus, siūlo įvairius klausimus pasvarstyti, pasakyti savo, vadinas, būrelio nuomonę, etc. Finansinius gi būrelio reikalavimus valdyba galėsianti patenkinti tik tuomet, kai pati draugija pakeisianti ir patobulinsianti savo įstatus. Tuomet būrelis stato draugijai savo reikalavimus. Būrelio komitetas 1905 m. spalio 3 dienos posėdy juos formuluoja:

„Komisijai, kuri peržjūrinėja Draugijos Įstatymus prisjųs šias Bureljo kondicijas, kurjos turi būti patalpintos įstatymuose:

1) Draugija įrengti savo vakarams nuskirja iš savo sąnarjų ir iš pašaliečjų ypatingą Žaidėjų burelį.

2) Draugija duoda Bureljui, kad jis galėtų savo siekjus įvykdyti, atsakantį medžjagiškąjį aprūpinimą, pagal kasmetinjas Bureljo apyskaitas, ir kitus įrankjus, reikalingus bureljo gyvenime.

3) Visais klausimais apie Bureljo darbavimos rūpinasi pats Burelis su Valdyklos žinja.

4) Plačją instrukciją Bureljui darbuoties dviejiems metams sustato pats Burelis, o užtvirtina ją Visotinasis Draugijos sueimas".

Praktikoje ir šios būrelio „kondicijos" nebuvo nei išklausytos, nei patenkintos. Tačiau būrelis, nors ir skriaudžiamas, – nieko nebodamas savo darbą energingai varė.

2. Darbo sistema

„Žaidėjų Būrelio" darbo sistema yra verta ypatingo dėmesio. Būrelis nuolatinio pirmininko nebeturėjo, buvo renkamas tiktai sekretorius, vedęs visus būrelio reikalus. Komiteto (ne valdybos! – jos nebuvo) posėdžiams pirmininkavo tam vienam kartui (posėdžiui) renkamas asmuo. Dėl būrelio komiteto kvorumo 1904 m. vasario 12 d. fiksuota toks charakteringas nutarimas: „B. Komitetas gali būt' atidinktas, jaigu yra jame keturi [iš šešių – *B. S.*] jo sąnarjai ir jų tarpe *viena moteriškė*" (B. komitete buvo 2 moteri).

Būrelio komitetas svarsto vaidintinų veikalų, rolių paskirstymo ir režisūros reikalą ir pan. Visus klausimus būrelis spręsdavo normalia draugijų gyvenimo tvarka. Tiktai roles skirstydavo ypatingu būdu: *konkurso sistema.* Pradžioje rolės išdalinama provizoriškai. Viena ir ta pati rolė atiduodama keliems asmenims, paskum surengiama *bandomoji repeticija.* Kas geriau suvaidina per šią repeticiją, tam ir pavedama ruoštis spektakliui. Ši klausimą sprendžia arba komitetas, arba specialiai kas kartą komiteto pašauktoji režisūra.

Pavyzdžiui, 1904 m. vasario 12 d. posėdy nuspręsta statyti „Šykštus Raitelis", Puškino. „Režisėrjaus punkcijos prie scėnos pavestos K. Jurgelioniui". O rolės padalinta:

Baronas – Jurgelionis, Palionis, Karpis
Alberas – P. Grigaitis, Palionis
Jonas – Kerpis
Žydas – Voldemaras, Konkolėvič
Hercogas – Vaičiulis, Palionis

Šio veikalo konkursinė repeticija neįvyko, nes *savitarpiečių* valdyba pasiūlė vietoj „Š. raitelio" suvaidinti „Amerika pirtyje", „kurios cenzuruotą egzempljarį teko Vaidyklei iš kur tai gauti". Sumanymas statyti „Šykštų Raitelį" buvo atgaivintas metų pabaigoje, bet ir tuomet nebuvo realizuotas. Lapkr. 27 d. posėdy protokoluojama: „Skirtas rezervui „Šykštusis Raitelis" pasirodė pragaišęs: niekur nebuvo rasta cenzuruoto exempljaro"... Nusprendus statyti „Amerika pirtyje" vasario 15 d. posėdy „pildyt režiserjaus punkcijas tapo išrinkti p. Paljonis ir p. Grigaitis". Ir rolės paskirstyta:

Bekampis – Voldemaras, Šimelis
Bekampienė – Kuraitytė, Buterlevičiūtė, Jasnauskaitė
Agota – Jurgelionytė, Buterlevičiutė
Vincas – Grigaitis, Jasnauskas
Antanas – Antanaitis, Kerpis
Piršlys – Vaičiulis, Močiukas
Žydas I – Urbonas, Konkolevič, Jasūdis, Šimelis
Žydas II – „Iš tų pačjų"

Vaikas – Kilys, Orentas

Konkursinė repeticija įvyko kovo 4 d. ir konkursą laimėjo:

Bekampis – Voldemaras

Bekampienė – Buterlevičiutė

Agota – Jurgelionytė

Žydas – Jasūdis

Piemuo – Kilys

Be konkurencijos roles gavo Grigaitis, Kerpis ir Vaičiulis, nes jų konkurentai dėl įvairių priežasčių nuo vaidinimo atsisakė.

Konkurencijos sistema netrukus pridaro daug nemalonumų komitetui: konkursinę repeticiją pralaimėję aktoriai nepatenkinti. Atsiranda rimtų pasiūlymų šią sistemą visiškai panaikinti. Komitetas vasario 24 dieną protokoluoja:

> Buvo iš naujo pakeltas ir išaiškįtas klausimas apie žaidėjų konkursus bene kiekvienoje rolėje. Komitėtas pripažino tokjuose konkursuose vieną sarbesnjųjų būdu mūsų scėnos pagerinimo, *ir* todėl-jai paliko juos visoje, savo galėje. Prie tam praktika turi tą gerjaus paaiškiti.

Praktika, savo rėžtu, dažnai nusistato prieš konkursų sistemą. Ne dėl darbo tikslumo sumetimų, bet dėl žmogiškiausiųjų ir liūdniausiųjų šios žemės dalykų: dėl aktoriškos ambicijos. Konkurentai, pralaimėję varžytynes, pyksta – ir nieko jiems nepadarysi! Būrelio komitetas kovo 11 dieną rašo į protokolą, – svarstyta: „Kokjais būdais pašalint ypatiškus žaidėjų užsigavimus“, ir nutarta:

> a) paaiškint visiems konkurencijos skirimo siekius; b) paaiškint komitėto punkcijas ir skirjamų juo režiserjų; c) prašyt kiekvieną syk kilus nesusipratimui tuojaus neatidedant užreikšt apie tą Bureljo Komitėtui; d) kiekvienoje repeticijoje būt bene visam komitėtui, o taip gi kompetentiškesniems Bureljo sąnarjams.

Blogumas buvo tasai, kad būrelio narių tarpe nebuvo daugiau ar mažiau pripažinto autoriteto, – kad autoritetingumo atžvilgiu visi jautėsi esą lygiateisiai. Todėl ilgainiui ir tenka ne kartą atsisakyti nuo konkurso sistemos. Dėl tos pačios priežasties ordinariniams spektakliams nebėra skiriamas ir režisierius. Paskiriama tiktai vienas kitas asmuo „palaikyti tvarkai“ repeticijos

metu (Protok. spalių 3 d.). Ir šit sekamiesiems ordinariniams spektakliams rolės skirstoma be konkurso. „Aukso Veršiui" vaidinti paskiriama:

Roženblatas – J. Vaičiulis
Emma – E. Jurgelionytė
Ravič – J. Petraitis
Goldstern tėvas – A. Voldemaras
Goldstern sūnus – K. Kerpė
„Neatmezgamas mazgas":
Kanapinskis – K. Jurgelionis
Marytė – S. Mošinskaitė
Vijurkas – P. Grigaitis
Margelis – V. Antanaitis
Žydas – J. Zauka

Dėl šitokio rolių paskirstymo būrelio komitetas protokole liepos m. 11 d. pažymi: „Dalinimas paviršutiniškas, be konkursų". Toliau paviršutiniškumas jau dažniau ir dažniau pakeičia konkursų sistemą: ambicija nugalėjo darbo rimtumą.

3. „Mindaugio" istorija

Kai kuriais atvejais senoji *konkurso sistema* vis tiktai ir toliau tebebuvo toleruojama. Tai būdavo tuomet, kai rengdavosi vaidinti svarbius, sudėtingus, sunkius veikalus. Tai atsitiko, kai Būga raštu (laišku) patarė statyti Slovackio „Mindaugį". 1904 m. vasario mėn. 12 d. „komitetas vispusiškai tą apsvarstęs, del veikalo svarbumo, laiko stokos ir spėkų mažumo pripažino šiame vakare [paruošt iki bal. 3 d. – *B. S.*] negalimu, bet reikalingu pradėt prie to rengties, idant perstatyt kitame vakare". Bal. 18 d. nusprendžiama rengtis statyti „Mindaugį" ir šiuo reikalu sukviesti geguž. mėn. 2 d. visus būrelio narius. Iš tikrųjų, geguž. 2 d. susirinko 17 būrelio narių ir A. Voldemaras (iš anksto įprašytas) „pasakė": „Pažvalgą in Mindaugjo epoką; istoriškai literarišką tos epokos ypatų karekteristiką, pagal istorijos šaltinjų ir ir Slovackjo tragedijos „Mindaugis"..."

Po Voldemaro pranešimo K. Jurgelionis paskaitė susirinkimui pjesę ir tučtuojau buvo padalintos rolės. Rolės buvo duotos kiekvienam, kas tik pareiškė noro vaidinti. Be to, dar nuspręsta „praslinkus žinomam laikui (tas žinjoje Komiteto) pradėti *konkursinjus bandymus,* o paskui ir *repeticijas"*. Vadinas, jau tuomet Peterburgiečiai skyrė bandymą nuo repeticijos!

Rolės pasidalinta šitaip:

Mindaugis – K. Jurgelionis

Ragnytė – Buterlevičiutė, Mošinskaitė

Heidenrich – Grigaitis, Petraitis

Daumantas – Grigaitis, Kerpė

Aldona – Stepalionytė, Jurgelionytė

Trainaitis – Vaičiulis, Grigaitis, Kerpė

Herrmann – Grigaitis, Purėnas

Vaišvilkas – Šimelis, Strazdas

Liutavaris – Zauka, Bimba

„Manokas" I – Kilys

Kryžiokas – Magelinskis.

Būrelio Komitetas, susirinkęs liepos 11 d., nusprendžia rugp. 15 d. padaryti „Mindaugio" „pirmutinį konkursinį, bandymą".

Tame pat posėdy išrinkta komisija iš 5 asmenų: Dubinskio, M. Petrausko, Voldemaro, Būgos ir Kuraičio, kuri (komisija) „turi nuspręsti žaidėjų žaidimo vertę":

Be to, tame posėdy nuspręsta dar vienas, mūsų teatro istorijoj ytin svarbus dalykas: „Ištirti kiek prėkjuotų rūbai ir visa butaporija pastatyti „Mindaugį". Šis nusprendimas dar kartą pabrėžia Peterburgo lietuvių teatralinių pastangų rimtumą.

Rugp. 15 d. bandymai neįvyko: „Dėl priežasties, kad labai mažai tesusirinko žaidėjų dalivaujančjų konkurse, konkurso nebuvo, o atsiliko tik paprastas spėkų bandymas".

Lapkričio 5 d. būrelis vėl svarsto „Mindaugio" reikalą. Ir nusprendžia: „Pažjūrėjus į tą, kad repertuaras, kuri mes turime, jau per daug išsitrynęs, ir kad mes vieną teturime dar nestatytą veikalą – Slovackjo tragediją „Mindaugis", pripažinta reikaliga

įstengti į vaizdyklą tą veikalą. Ar galima – turės pasirodyti repeticijose". Dar kartą padalyta rolės – konkurencijai. Dauguma palaikė pirmo padalinimo roles, bet buvo ir atmainų. Būtent:

Daumantas – Smolskis, Kerpė, Jasūdis, Grigaitis
Aldona – Jankauskienė (=Rūta)
Trainaitis – Vaičiulis, Purėnas
Hermanas – Purėnas, Močiukas, Petraitis
Liutavaris – Zauka, Kerpė, Jasūdis, Vinkleris.

Šiame pat posėdy išrinkta „Mindaugiui" įscenizuoti net keturi režisieriai: Voldemaras, Grigaitis, Smolskis ir Jurgelionis.

Šio posėdžio protokole aiškiai suformuluota ir tasai darbas, kurį turėtų režisieriai dirbti. Iš tų formulų nesunku suvokti tų laikų pažiūros į spektaklį, jo meniškumą, į režisieriaus ir aktoriaus uždavinius, pagaliau ir skonį. Tos formulos skamba šitaip:

1) Per repeticijas taisyti ir nurodinėti, kaip žaisti.

2) Jei kas žaidėjų apie tai užreikštų norą, režisierjai turi padėti jiems atidirbti rolę.

3) Dekoracijos [taip lakoniškai protokole pažymėta. Reikia suprasti: režisariai turi parūpinti – *B. S.*].

4) Efektai per vakarą vaizdykloje [scenoj – *B. S.*].

5) Rūbai.

6) Butaporija.

7) Scenarijaus [mūsų režisieriaus pagalbininko – *B. S.*] pareiga.

8) Grupiruoti statystus.

Vadinas, apie spektaklio menišką vienumą, apie realizavimą spektakly kurios nors teatralinės meniškos idėjos dar nebuvo kalbos. Tuo ir stebėtis netenka. Iš viso iki Chronegko–Stanislavskio reformos režisieriaus pareigos buvo žymiai kuklesnės. Tuomet svarbu buvo ne spektaklio visum[a], bet atskiros „rolės". Tuo būdu, pavyzdžiui, mes paaiškiname ir kai kurias stebinančias žymių dramaturgų pjesių savybes.

Tokia mūsiškių režisierių pažiūra į jų uždavinį buvo visiškai suprantama ir teisėta. Juo labiau kad ji iš esmės nebuvo toli atsilikusi nuo senų kultūringųjų tautų tos sąvokos supratimo.

Lapkričio gi 27 d. protokoluojama: „Per konkursinę repeticiją pasirodė „Mindaugio" negalima įsteigti (pastatyti gruodžio 26 d.) ir nutarta to veikalo pastatymą nukelti iki Užgavėnių".

Ir vis tiktai „Mindaugis" buvo suvaidintas – tik jau 1905 metų vasario 25 d. – šitokiu sąstatu:

Mindaugis – K. Jurgelionis
Ragnytė – Buterlevičiute (programoj: K. Aguona)
Heidenrich – P. Grigaitis
Daumantas – E. Galvanauskas
Aldona – Jankauskienė (progr. E. Rūta)
Trainaitis – Vaičiulis
Herrmann – S. Dobilas
Vaišvilkis – Jasūdis
Liutavaris – Raulas.

Šis pastatymas, kainavęs daug lėšų (net specialiai buvo siūti kostiumai!), buvo labai reikšmingas Peterburgo lietuvių gyvenime. Jo istorija parodo, kaip sąžiningai *ir* rimtai dirbo tuomet Peterburgo lietuviai. Jiems tuomet „lietuviškas vakaras" nebebuvo pramoga, nebebuvo vien tik pajamų šaltinis – statant „Mindaugį" net nuostolių nesibijota – jiems jau rūpėjo teatro menas tikra to žodžio prasme. Antra vertus – „Mindaugio" pastatymas buvo *savitarpiečių* būrelio – gulbės giesmė.

4. Teatralinės būklės fragmentai

Kad vaidintojų būrelis visu rimtimu dirbo pasiimtąjį darbą, liudija ir visa eilė kitų davinių.

Vasario 15 d. nusprendžia „prašyti Valdyklę įvairiems Bureljo reikalams, kaip antai teatrališkų knygų ir teknikos žaidimo vadovėljų pirkimui išduot 15 rub."

Būrelis ytin simpatišku naivumu sprendžia visus spektaklio reikalus kolektyviškai, ypač gi literatūrišką spektaklio pusę. Jau vasario 12 d. nutariama „kviest į komiteto susirinkimus bureljo

sąnarjus, naudingus ir kompetentiškus prie apsvarstymo kokjo nors dalyko, kaip antai dramatiškų veikalų, naujai gaunamų". Naujai gaunamus veikalus iš tikrųjų būrelis kolektyviškai svarsto: pirma kiekvienas skyrium paskaito ir paskum jau visi suėję drauge sprendžia. Vasario 15 d. Grigaitis praneša gavęs naują Žemaitės pjesę „Darbai be vakaruškų", – kuri vėliau buvo pavadinta „Mūsų gerasis".

Vasar[io] 24 d. pjesė paskaityta susirinkime ir „pripažinta perstatymui ant scenos atsakančja, bet pirm to dar būtinai reikalinga ištaisyti žemaitišką tarmę, kurja tas veikalas parašytas, į grynai literatūrišką kalbą". Šis darbas pavedamas K. Būgai.

Tame pat posėdy perskaityta ir komedija „Laikas jau laikas", dėl kurios nuspręsta: „Perstatymui ant scenos pripažinta geistinu ir reikalingu visiems K-to sąnarjams perskaityt veikalą atskirai..."

Kolektyviškai būrelis sprendžia ir įscenizavimo reikalą. Pavyzdžiui, kovo 11 dieną buvo svarstyta: „kaip apstatyt sceną perstatomo veikalo?" ir nuspręsta: „Apie tą padaryti atsakanti pljanai, kuriuos parodyt visiems žaidžjantiemsiems". Arba kovo m. 25 d. posėdžio protokole skaitome: (svarstyta):

„1) Apie rūbus (kostjumus) ir įrankjus, kokie yra reikalingi žaidžjant komedija „Amerika pirtyje". Padarytas detališkas sąrašas ir patėmijimai.

2) Apie grimą ir plaukus (perukus). Taipogi – sąrašas ir patėmijimai".

Matyti, norėdamas kolektyvizmo principą pabrėžti, būrelio komitetas nerenka net nuolatinio pirmininko, – būrelio reikalams tvarkyti renkama tik sekretorius (1904 m. sekretoriavo K. Jurgelionis). Tvarkai palaikyti repeticijų ir „vakarų" metu skiriami atskiri asmens. Spalių 3 d., pavyzdžiui, šitokiais tvarkdariais buvo išrinkti Palionis ir Voldemaras.

Artistai mėgėjai už savo darbą jokio atlyginimo negaudavo. *Savitarpiečių* draugijos valdyba, norėdama būti džentelmeniška, atsispausdino tam tikrus specialius blankus, „amurčikais" su dūda, kvietkeliais ir paukščiukais „padabintus", kuriuose po

vaidinimo reikšdavo aktoriams savo padėką. (Data ir vardai – pavardės į spausdintą formuliarą buvo ranka įrašoma.) Padėkos formuliaras baigias tokiu posmu:

„Pranešdama apie tai Tamstai [– kad draugijos valdyba nutarė padėkoti artistams už darbą – *B. S.*], kaipo emusjam dalivuma lošime ir su pasisekimu atlikusjam vieną iš svarbesnjųjų roljų, Valdytuvė meldžja priimti išreiškimo jos padekavonės.

Gužynė [= „lietuviškas vakaras", vaidinta miesto centre, salėje – *B. S.*] atnešė Draugijai pelno 344 rubl. 73 kap.

Dr-jos Viršinįnkas (Pirmsedys) A. Bruckus. Raštvedys (Sekretorjus) J. Voičulis".

Draugijos Valdyba buvo dar dželtelmeniškesnė: po spektaklio artistus pavaišindavo. Šiuo reikalu būrelio komitetas bal. 28 dieną įrašė į protokolą tokį griaudų ir solidų nutarimą: „Iš pritirimo paskutinjame vakare pripažinta reikalingu atkreipti D-jos Valdyklės akis į tą, kad artystai būtų vaišinami gerjaus..."

Vargas buvo aktoriams ir su prieteliais: pertraukos metu tiek jų prilenda užkulisin ir ant scenos, kad aktoriams visą reikalą supainioja. Šiai blogybei pašalinti bal. 18 d. komitetas skelbia rūstų ir žiaurų nutarimą: „vakare, kol nepasibags veikimas vaizdykloje (scėnoje), neleisti į ją nieko prie jos neprigulinčjų ypatų". Kartais nusiskundžiama ir aktorių, ypač repeticijoms, nepunktualumu.

Artistai, be padėkos laiško ar vaišių, palyginant su kitais mirtingaisiais, turėjo dar šiokių tokių privilegijų šiame pasauly: jie turėjo garbės bilietus ir kontramarkes į draugijos rengiamus vakarus. Ir šiuo reikalu kovo 1 d. fiksuota gana majestotiškas komiteto nusprendimas:

1) Išduot visiems darbujantiemsiems prie scėnos garbės biletus, o taipgi ir kontromarkes, jaigu bus tam reikalas.

2) Išduoti kontromarkes buvusiems roljų konkurentams perstatomojo veikalo ir kitjems aktyviškiems Bureljo sąnarjams, kurie užreikš apie tą komitetui.

3) Išduot Komiteto sąnarjams biletus, o reikale – ir kontromarkes.

4) Patirti kam tikrai pagal šį nutarimą reikalingi garbės biletai ir kontromarkės.

Iš protokolo neaišku: 1) kas turima galvoj: „darbujantiemsiems prie scenos". Reikia manyti, kad tai bus spektaklio dalyviai. 2) Kam reikalingos kontromarkės tiems kurie turi garbės bilietą? Čia reika manyti, kad, turėdamas garbės bilietą, pats galėjo eit į „vakarą", o kontromarkes – išdalyti savo prieteliams.

Artistų kontingentas jų socialinės padėties atžvilgiu buvo labai įvairus. Bendrame darbe dalyvavo ir stambūs „tūzai", – aukšti valdininkai bei pramoninkai, studentai, smulkūs valdininkėliai ir darbininkai prasčiokėliai. Buvo ir tokių, kurie gerai mokėjo paskaityti iš lietuviškos maldaknygės, beskaitant šiaip spausdintą knygą, jiems tekdavo gerokai paprakaituoti, o raštas – ir visiškai neprieinamas. Tačiau scenoje jie pareikšdavo aiškių vaidybinių gabumų. Šitokie aktoriai dalyvavo Peterburgo lietuvių teatre nuo pat jo pradžios iki pabaigos. Dėl jų socialinės padėties kartais susidarydavo gana nejaukių reiškinių. Pavyzdžiui, būdavo, kviečia kurią iš *labdarių* sferos ponią ar panelę dalyvauti spektakly. Ji, išgirdusi, kad spektakly, be jos, dalyvaus tokia tai siuvėja ar skalbėja, pareiškia... laiko neturėsianti pasiruošti spektakliui!..

Liūdną artistų būklę gali pailiustruoti ir toks atsitikimas. 1904 m. berepetiruojant nuskirtą spektakliui pjesę, valdybos būrelio komiteto paskirtasai režisierius *X* moko aktorių *Y*, kaip reikia vaidinti. *Y* atsisako *X-so* klausyti, esą ir „tu už mane nedaugiau teišmanai". *X* pasijuto įžeistas iki dūšios gilumos ir nuskambino *Y*-kui su delnu per veidą (ir *X* ir *Y* – nūdien tebėra gyvi ir sveiki). Rezultatas, žinia, – repeticija nutraukta ir daug vargo kitiems teko padėti, kol konfliktas likviduota...

Kaip tuomet mūsų teatralai praktikoje žiūrėjo į aktoriaus ir režisieriaus pareigas, vaizdą papildo ir tokia „istorija". 1905 m. kovo 19 d. posėdy nuspręsta statyti sekamam „vakarui" „Audra giedroje" ir paskirstyta rolės.

Tarp kitko, Kupečio rolei vaidinti nuspręsta kviesti G. Feterauską, o režisieriais: Feterauską ir K. Jurgelionį.

Gavęs raštu pranešimą apie tai ir pakviestas į repeticiją, Feterauskas atrašo: „Dekavoju Komitetą už išrinkimą manęs reži-

sierjum, su malone prisidėsiu prie darbavimo, bet šiandien prašau dovanoti kad ne busiu, bo labai esu užimtas".

O bal. 6 d. Jurgelionis griaudžiai rašo Vaičiuliui: „Ljudną žinją pranešu. Buvau pas p. Feterauskį – jis galutinai atsisakė paimti „Kupečio" rolę. Esą nesveikas, pati ir gi serganti ir apskritai negalįs. Režisjerius būti sutinka: tai ne tiek laiko užims ir nereikalauja sujudinimo".

Jau 1904 metais būrelio komitetas buvo nutaręs, kad apie visus įvykstančius narių tarpe nesusipratimus būtų tuojau pranešama komitetui, jog jis tučtuojau galėtų įsikišti į „bylą" ir nesusipratimą išspręsti. Šitokiu būdu buvo likviduota keli smulkūs nesusipratimai ir išvengta didesnių konfliktų. Tik vieną kartą būrelio intervencija nieko negelbėjo. Įsižeidė vienas svarbiųjų aktorių – A. Voldemaras. Įsižeidimo tiesioginė priežastis – paskendo istorijoje; apie ją yra daugelis versijų – ir, rodos, nė vienos tikros. Jos visos tačiau pabrėžia, kad įsižeidimo priežastis buvo ne už jūrų marių nuo ambicijos plotmės... Voldemaras tučtuojau pareiškia komiteto sekretoriui, kad jis išeinąs iš būrelio. Šis konfliktas buvo svarstomas visuotiname būrelio susirinkime, į kurį Voldemaras, žinoma, neatėjo. Visuotinas susirinkimas vienu balsu priima rezoliuciją:

> Kategoriškai užreiškus p. Voldemarui per Bureljo sekretorjų, kad jis, p. Voldemaras nebenori būt' Bureljo sąnarjų skaičiuje, nutarta: prašyt jo duot Bureljui dokumentališkus paaiškinimus nesusipratimo, kursai verčja jį išeiti iš Bureljo.

Kitaip sakant, būrelis norėjo ištirti padėtį ir nesusipratimą likviduot. Būrelio komitetas pasiuntė priimtą rezoliuciją įsižeidusiajam – kovo 25 d. į savo raštą būrelio komitetas gavo dialektikos pavyzdį:

> Delei Būreljo atsikreipimo iš 25 d. kovo mėn. š. m. turju už garbę paaiškinti, jog labai nustebau atsižinojęs, kad mano užreiškimas apie išstojimą iš Bureljo lig šiol dar neišpildytas. Lygiai man nesuprantama, kokjų Burelis nori iš manęs „dokumentališkų paaiškinimų nesusipratimo", kurs, anot Būreljo, verčjąs mane iš jo išeiti. Iš mano pusės jokio nesusipratimo nėr, nės labai gerai žinau, kodėl turju išeiti iš Bureljo.

Bureljui, rodos, turėtų užtekti mano noro nebūti daugjaus jame, nės nieku neesmi prie jo pririštas, kad turėčiau m e d i c i n i š k u s paljudijimus, arba kitus kokjus „dokumentališkus paaiškinimus" jam pristatyti. Viljuosi, kad m a n o n o r a s b u s v e i k j a i i š p i l d y t a s.

Buvęs Būreljo sąnarys A. Woldemaras.

Į tokio tono raštą, žinia, būrelis nebegalėjo ką nors atsakyti...

Šis konfliktas yra juo įdomesnis, kad netrukus prieš tai buvo toks atsitikimas.

1904 metais A. Voldemaras, tuomet dar gimnazistas, vaidino pjesėje „Ponas ir mužikai" prof. „Daugkonto" rolę: į profesorių buvo perdirbtas toje pjesėje figūruojąs klebonas, nes rusų valdžia neleisdavo scenoje vaizduoti dvasiškius. A. Voldemaras, vaidindamas šią rolę, susilaukė daug ovacijų. Sugrįžusį iš scenos užkulisin, kolega aktorius A. Jasūdis jį sveikina:

– Tiek daug parodei profesorio ypatybių, kad mes neabejojame, jog ir gyvenime pasidarysi tikras profesoriaus...

5. Pranaičio „afera"

Garbėtroška, savimeilė ir pavydas – trys priešai, kurie pjovė teatro darbą nuo pat amžių pradžios, kurie jį ir pjaus, kol bent pora aktorių bus gyvi šioje žemėje. Taip yra, taip buvo, taip bus!

Šiuo pagrindu mūsų teatro gimimo valandą – 1904 metais – susivėlė įdomi ir pamokoma istorija, raiškiai iliustruojanti tų laikų teatralinę būklę.

1904 m. vasario 4 d. Būrelio komitetas protokoluoja:

„Nesant daugjaus naujų, dar nestatytų veikalų, Komitetas išrinko iš senų, kaipo tik sykį statytą „Šykštusis Raitelis", o prie jo, *vakaro užpildymui,* nusprendė įrengt lietuviškąjį korą".

Chorui vadovauti nuspręsta kviesti J. Pranaitį, kuris dalyvavo komiteto posėdy, matyti, tuo tikslu tyčia ir atkviestas. Jisai sutiko suorganizuoti chorą su dviem sąlygom. Jų viena – normališka: būrelio nariai turi jam padėti sukviesti į chorą juo daugiau dainininkų. Užtat antroji sąlyga – klasiška savo pre-

tensionalumu. Būrelis esą „garantiruos jį, neleisjąs niekomet chorą vesti nekompetentiškoms tame dalyke ypatoms, kaip antai vedusiam pernai p. Zaukai" (protokol. iš vas. mėn. 12 d.)

J. Pranaičio, kaip chormeisterio, kvalifikacijos nedaug kuo geresnės buvo už J. Zaukos kvalifikacijas: Pranaitis buvo vargoninkas „Vyborgo pusės" bažnyčioje, o Zauka buvo zakristijonas „Rotų" bažnyčioje; jis čia dažnai pavaduodavo ir vargoninką, nes mokėjo jo amato. Be to dar, J. Zauka Peterburgo lietuvių visuomenėje buvo populiaresnis už Pranaitį. Bet Pranaitis buvo laikomas mokslingesniu, autoritetingesniu, ir būrelio komitetas sutiko su tuo jo pavyzdingo tono reikalavimu. Šis būrelio komiteto nusprendimas turėjo būti draugijos valdybos patvirtintas. J. Pranaitis, lengvai nugalėjęs būrelio komitetą, marširuoja tuo pačiu tikslu į draugijos valdybą. Ši pastaroji jau buvo palinkusi patvirtinti komiteto nutarimą, kaip J. Pranaitis, apsidžiaugęs laimėjimu, iškėlė naują reikalavimą. Jisai pareikalavo įrašyti į draugijos valdybos protokolą, kad ji, valdyba, *niekuomet neleisianti savitarpiečių* draugijos vakaruose J. Zaukai choro vesti. Valdyba tokiu reikalavimu pasipiktino ir atsisakė ką nors Pranaičiui „garantuoti."

Prakišęs savo aukštą bylą draugijos valdyboje, Pranaitis vėl atsiduria būrelio komiteto posėdy. Čionai jam išaiškinama, kad jis iš viso neturėjo *jokios teisės* statyti panašius reikalavimus draugijos valdybai, – kad tas jo reikalavimas yra beveik būrelio komiteto įžeidimas. Pranaičiui dar kartą buvo paaiškinta, kad visi draugijos „vakarų" rengimo reikalai yra pavesti Ž. B. Komitetui. Choro vedėjai tegali būti kviečiami tiktai B. Komiteto nutarimu. Todėl, kad J. Zauka daugiau nebebūsiąs kviečiamas vadovauti chorui, tiktai B. Komitetas tegalįs laiduoti. Tai būrelis esąs jau seniai padaręs, – pereitame posėdy.

Bet Pranaitis, matyti, buvo iš tųjų tarpo, kurie „geriau vertina du dideliu, negu vieną mažą". Jisai B. Komitetui stačiai pareiškė:

– Netikiu aš jūsų žodžiais!– ir pareikalavo duoti jam raštu „garantiją", kad J. Zauka choru daugiau nebevadovaus.

Šiuo reikalu vasario m. 15 d. posėdy protokoluojama:

> Netikint p. Pranaičjui ant Komiteto žodžio, nutarta išduot jam paljudimą ant popėros!

Vadinas, Pranaitis dar kartą nugalėjo! Juo labiau jis galėjo būti patenkintas, kad komitetas pridėjo naują, jam labai svarbų nutarimą:

> Nutarta jog įrengjant korą, visi *medžjagiški* dalykai, o taip gi ir *skaitljai* [= sąskaitos, *B. S.*] p. Pranaičio eis per Komitetą, idant p. Pranaitis neturėtu su Valdykle reikalo.

Čia jau nebe dviprasmiškai išeina aikštėn Pranaičio chorams vesti kompetentiškumo pagrindas: *sąskaitos* B. Komitete buvo lengviau *apginti* negu draugijos valdyboje, kur kiekviena kapeika buvo tikrinama. Pranaitis tai labai gerai žinojo...

Gavęs „liudimą ant popėros", Pranaitis chorą vis tiktai surengė. Tačiau ir popierium vis dar nepasitikėjo. Troško jisai monopolizuoti chorą, – kad be jo niekas juo nevadovautų, – kad choro organizavimo ir vedimo sąskaitos pasiliktų jo rankose. Tuo tikslu jisai išsiuntinėjo visiems choro dalyviams gana smarkų laišką, kurio prasmė buvo aiški:

– Nedrįskite dalyvauti J. Zaukos chore.

J. Zauka jam buvo pavojingas. O daugiau konkurentų jisai nenumatė. Tiktai žiauriai suklydo. Netrukus pradėjo aktingai darbuotis choro organizavimo darbe M. Petrauskas, – ir Pranaitis pasidarė nebereikalingas. Tuo tarpu B. Komitetas bal. 18 d. protokoluoja:

> Pranešti Draugijos Valdyklėn, kad jinai pasirūpintų išsjusti visiems dainavusiems kore paskutinjame vakare žinomo p. Pranaičjo bausmingo laiško dainininkams pranešimo atšaukimus.

Tokiu abejotinu būdu baigė J. Pranaitis teatralinę karjerą!

6. 1904 metų Kronika ir perspektyvos

Kiek gyvas ir sudėtingas buvo 1904 metais užkulisinis gyvenimas, tiek paprasti buvo jo pasireiškimai viešumoj, spektaklių forma.

Labdariai šiais metais surengia keletą tradicinių „vakarų". Pastato „Kaminorius ir malūniukas", „Abejotina ypata" ir „Audra giedroje". Per paskutinį „vakarą" („Audra giedroje", spalių mėn 30 d.) *labdariai* bene pirmą kartą įvedė į sceną lietuvišką baletą: pašokta suktinis. Jasūdis liudija tų laikų spaudą pažymėjus: „galima tikėtis, kad tas šokis užims lietuvių vakaruose vieną iš pirmutinių vietų, nes yra lengvas ir originališkas".

Labdarių „vakarus" publika nenoriai lankė. Draugija vos vos išsiversdavo – vos ne su deficitu! Labai charakteringai rašo šiais metais Peterburge pasirodęs „Lietuvių laikraštis" 1 num. (lapkr. 18 d.) apie „Audra giedroje" pastatymą: recenzento nuomone, farsas – tuščias esąs ir be aukštesnės idėjos ir todėl

> neiššaukęs gilesnės minties davė progos nedideliam klausytojų būreliui pasijuokt porą valandų... Puikus buvo Kupetys... išpildymas su atjautimu užgauto vyro rolės reikalavo nepaprasto sceniško talento, kurį, be abejonės, vėl parodė P. Gratas, pažįstamas visuomenėj iš operetės „Kaminorius ir malūniukas". Juokingas ir tipiškas buvo senis Pliumpis (Jurgelionis) su savo „kinku drebėjimu ir gumbo judėjimu". Antroje veiksmėje abudu artistu, sykiu su panele Buterlevičiute, teisingai suvaidinusia senmergę Magdaleną, sulošė taip, kad geriau norėt negalima... Kitos rolės, nors nieku ypatingu ir neatsižymi, vienok buvo suloštos labai gerai, dapildant smagų klausytojų ispudį... Patarimas: labdariai perdaug dažnai kelia vakarus (jau trečias nuo vasaros) lietuvių visuomenė neišgali palaikyti. Geriau sumažinti apskritai vakarų skaičių.

Gerasai patarėjas po korespondencija net inicialais ar pseudonimu nepasirašė.

Savitarpiečiai – taip pat neatsilieka. Jų būrelis šiais metais pastatė: „Geriau – vėliau, negu niekad", „Tiktai niekam nesakyk", „Amerika pirtyje", „Aukso Veršis", „Neatmezgamas mazgas", „Mūsų bajorai" ir „Paskutinį kartą".

Jiems spektakliai pavykdavo gana gerai – ir pelno duodavo. Pavyzdžiui, spektaklis vasario 13 d. (vaidino „Geriau – vėliau...") davė pelno 344 rub. 73 kap.; spektaklis bal. 4 d. davė – 269 rub. 96 kap. (vaidino „Amerika pirty").

Apie „Mūsų bajorų" pastatymą žinomasai L. Lietuvanis „Liet. laikr." 5 num. (1905 m. sausio 6 d.) rašo:

> Margalio veikalo turinys labai puikus, tik jame biškelį trūksta ant scenos gyvumo: taip antrame akte, kai sueina svečiai pas Vidgirskį, maža teturi žaidėjai kalbos ir todėl skubina atlikti darbiškai vietą. Ne pro šalį būtų buvę, kad autorius čia būt davęs ginčus tarp lietuvių ir lenkų, užstodamas lietuvių tiesas ir prirodydamas karklalenkių paklydimus; tuo papildytų veikalą ir gal ne vienas karklalenkis tą išgirdęs pagrįžtų ant kelio teisybės...
>
> Per sceną tas veikalas nuslinko vidutiniškai; puikiai išpildė savo roles Aguona (Ona, duktė Vidgirskio) ir K. Jurgelionis (Vidgirskis); Jurgelionis gerai suprato bajorgalio rolę Vidgirskio, didžio lietuvių priešo, prieg tam tas žaidėjas turi dovaną žvairuoti dramatiškuose veikaluose, tik reikia mokėti geriau ją naudotis. Labai tipiškas buvo p. Vaičiulis provizoriaus rolėje Krapailos ir atsakančiai prisiturėdamas sulošė tą puikų degtinės mylėtoją. Šeškis (Skiauteris) buvo silpnokas, per ką negalima buvo matyti atsakomo lietuviškų tautiškų reikalų apginėjo...
>
> Likusieji žaidėjai stropiai laikėsi savo rolių...

Mažturčiai pastatydino rugs. 25 d. „Žentas del parodos" ir „Nesipriešink", be to, dar surengė gegužynę.

Vadinas, „vakarų" rengimo reikalu pradėjo varžytis trys draugijos. Aktingiausi buvo *savitarpiečiai*: jie turėjo būrelį artistų – „specialistų". Panašų būrelį turėjo ir *labdariai*, kuriam vadovavo „prisiekęs" jų režisierius L. Vinkleris. Tačiau *labdarių* būrelis negalėjo lygintis su *savitarpiečiais:* neturėjo jisai nei pastovios organizacijos, nei darbo sistemos. Pagaliau, *labdariai* be *savitarpiečių* pagalbos ir išsiverst negalėjo: nuolat jų „vakaruose" dalyvauja *savitarpiečių* aktoriai. Lygiai ir pas *mažturčius* gastroliuoja *savitarpiečiai,* tiksliau, jie ir *mažturčius* aprūpina artistinėmis jėgomis.

Šiais metais leista lietuviškoji spauda – ir vėl atsirado afišos ir programos su lietuvišku tekstu greta rusiškojo.

1904 metais buvo bene aktingiausieji Peterburgo lietuvių teatraliniame gyvenime. Tarp kitko, Ž. būreliai turėjo net savo

„prisiekusius" pjesių vertėjus: K. Būga, J. Zubrickas, M. Palionis ir kt.

Pradedant 1905 metais, „teatralinis sujudinimas" ima vėl menkėti. Prasidėjusi Rusijoj politinė ir ekonominė suirutė palietė ir vaidintojų būrelio darbą. Daugelis aktingesniųjų būrelio bendradarbių, metę ramųjį kultūros darbą, pasišovė politikon. Būrelio eilės tuštėja. Ir visuomenė daugiau rūpinos politikos reikalais negu teatro. Susidomėjimas „lietuviškais vakarais" greitai atslūgsta. Draugijos, išdrįsusios tais metais surengti vieną kitą vakarą, be deficito nebeišsiverčia. Pavyzdžiui, *labdariai* galvojo net visai liautis berengus vakarus, nes lietuvių kolonija Peterburge esanti per maža ir nebeįstengianti apmokėti padažnėjusius vakarus. Prie publikos atšalimo prisidėjo ir toji aplinkybė, kad vaidinamos pjesės, sudarydavusios „vakaro" intereso centrą, iš tikrųjų buvo menkutės ir, be to dar, nuolat ir nuolat kartojamos.

Jeigu 1905 metų dar tebėra šioks toks judėjimas, dar surengiamas vienas kitas „griščiukas" (taip tuomet peterburgiečiai buvo prasimanę vadinti „lietuviškus vakarus"), tai į metų pabaigą intereso atšalimas jau visiškai aiškus.

Apskritai imant, 1905 metai – krizio metai. 1905 metais būrelio komitetas posėdžiavo vos 6 kartus (1904 – 18 kartų), o 1906 metais – vos 2 kartu.

Būrelio komiteto posėdžių protokoluosna jau nieko naujo nebeįnešama. Arba grįžtama į senas idėjas, kurių pirmiau nebuvo galima realizuoti, arba paskęstama šiokiadienėse paviršutinėse smulkmenose. 1906 metais abu posėdžiu įvyko daugiau inercijos keliu. Būrelis – išyra, protokolų knyga užsidaro ilgiems metams. Vykstantieji toliau „lietuviški vakarai" nebėra idėjiškai organizuoti spektakliai.

Turėjo praeiti dar keleri metai, kol revoliucijos išskaidytosios jėgos pradėjo iš naujo rinktis, kol atėjo nauji faktoriai, iš naujo sužadinę aktoriuose ir visuomenėje susidomėjimą lietuviškuoju teatru.

Tiktai pradedant 1911 metais Peterburgo lietuvių teatralinis gyvenimas atgyja su nauja jėga.

7. Vienybė ir iširimas

1905 metų pradžioje prie *savitarpiečių* būrelio priklausė tokie asmens:

1. Adamonis, 2. Antanaitis Vincas, 3. Bimba, 4. Būga Kazys, 5. Buterlevičiutė Kazė, 6. Bliūdžius Mikas, 7. Dansiniutė Vanda, 8. Dirmantas Balys, 9. Dambrava Vincas, 10. Feterauskas Gustavas, 11. Guiškienė Ona, 12. Gabulaitė Katrė, 13. Grigaitis Pijus, 14. Gricevičius Jonas, 15. Galvanauskas Ernestas, 16. Jacinaitė Marija, 17. Jankauskienė Elena, 18. Jasnauskaitė Marija, 19. Jasnauskas Alek., 20. Jasūdis Antanas, 21. Jurgelionis Kleopas, 22. Kerpė Kazys, 23. Kilys Petras, 24. Kuraitis Viktoras, 25. Kvederiutė, 26. Liutkevičius Gabrielius, 27. Magelinskis, 28. Močiukaitė, 29. Močiukas, 30. Orentas Antanas, 31. Palionienė, 32. Palionis Mikas, 33. Petrauskas Mikas, 34. Petrauskas Izidorius, 35. Petraitis Jonas, 36. Prana[i]tis, 37. Purėnas Antanas, 38. Repšys Antanas, 39. Stepalionaitė Žozefina, 40. Strazdas Jurgis, 41. Suveizdžiutė Karolina, 42. Vaičiulis Jonas, 43. Valeinis Aleksandras, 44. Varnas Adomas, 45. Varnas Antanas, 46. Varnauskaitė Ona, 47. Vinkleris Lionginas, 48. Visbaras, 49. Urbonas Jonas, 50. Urbonas Balys, 51. Urbonavičius Balys, 52. Žitkevičius Povilas, 53. Žurauskas Antanas, 54. Šimelis Juozas, 55. Špūras Albinas, 56. Šapkauskaitė Kazė, 57. Zauka Juozas.

Į būrelio komitetą 1905 m. kovo 6 d. visuotinas susirinkimas išrinko: 1. Buterlevičiutę, 2. Jasnauskaitę, 3. Grigaitį, 4. Liutkevičių, 5. Palionį ir 6. Vaičiulį. Ir kandidatais: Mošinskaitę, Jurgelionį, Būgą.

1905 m. sekretoriavo – būrelio reikalus vedė – Vaičiulis.

Šiais metais visų trijų draugijų vienybės reikalas „vakarams“ rengti pasidaro ypač aktualus. „Vienijimo“ iniciatyvą pasiima būrelio komitetas, visuotinas susirinkimas kovo 6 d. sumanymui pritaria ir nusprendžia pasiųsti atitinkamą pasiūlymą vi-

soms trims draugijoms. Šiuo reikalu buvo paduotas raštu pasiūlymas, 22 asmenų pasirašytas, ir visuotino susirinkimo patvirtintas. Raštas – įdomus mūsų kultūros istorijos ir organizacinės psichologijos atžvilgiais. Jis buvo toks (originalo rašyba):

Šiandien Peterburge gyvuoja trjs lietuvjų draugijos: „Labdariškoji", „Savjtarpinės pagalbos" ir „Mažturčjų". Ne paskutinę jų darbavimos vietą užima lietuviškų vakarų kėlimas. Kiekviena draugija stengjasi kuodaugiausia išnaudot lietuvjų visuomenę savais vakarais; kiekviena stengiasi juo daugiau jų iškelti, išrasti jiems patogesnį laiką. Bet nė viena nepaiso, kaip šitokja konkurencija atsilieps ant kitų draugjų naudos.

Lietuviškųjų vakarų pasidarė daug, net ir perdaug; kartais jie susieina teip trumpame laike, kad artistai-mylėtojai nė kokju budu neįstengja dorai prie jų prisirengti, o skaudžjausja pačjoms draugijoms, kad publikai pabosta linksminties ir linksminties ir nuolat mokėt už tai gerus pinigus [bilietų kainos paprastai būdavo nuo 50 kap. iki 3 rub.– *B. S.*]. Publikos prisirenka mažai – vakaras duoda deficitą. Taigi draugijos nelabai tepasiekja ir savo vientelį tikslą vakarus keljant – nedaug tepasipelno medžjagiškai.

Bet į mūsų tautiškuosius vakarus vertėtų pažvelgt ir iš kitos pusės – idėjiškos. Tautiškiejie vakarai tai yra vienintelė proga suseiti visiems Peterburgo lietuviams, susipažinti, pasikalbėti apie bendrus savo reikalus. Tokju budu šie vakarai prie doro ir naudingo pasilinksminimo žadina ir stiprina lietuvjų tautišką ir visumenišką susipratimą.

Kadangi vakarai pradeda permažai pritraukti žmonjų, tai ne tik susimažina medžiagiškas pelnas draugijoms, bet nukenčia ir jųjų idėjiškas tikslas.

Galų gale ir pats faktas, jog draugijos konkurenciją tarp savęs varo, vieton bendromis pajiegomis taisyti vakarus, greičiau skirsto lietuvius į partijas, negu juos vienija.

Mes, žaidėjai-mylėtojai, aukaudami savo pajiegas ir laiką prie vakarų įrengimo, geidžiame, kad Jusų ir mūsų bendras darbas atneštų tikrai naudingus vaisjus.

Todėl mes kviečjame visas Peterburgo lietuvjų draugijas vienyties tautiškų vakarų kėlime. Mes pripažįstame, kad tiktai susivienijus visoms trims draugijoms prie bendrojo darbo, bus galima gerai nuspręsti reikalingą vakarų skaitljų kiekvieniems metams ir nuskirt patogjausį jiems laiką; tiktai tuomet visos draugijos galės pritraukt ganėtinai publikos ir turėt užtektinai pelno; tuomet ir mes, žaidėjai-mylėtojai įstengsime pagerint sceniškąją mūsų vakarų pusę taip, kad ne vienas tiktai patrijotizmas ragins mūsų tautiečjus nešti savo sunkjai uždirbtąjį skatiką į mūsų vakarus, bet ir tobulas veikalų atlikimas.

Visos draugijos pasiūlymą priėmė gana palankiai, tik derybos dėl sumanymo realizavimo nusitęsė ilgokai. Pirmas bendras vakaras įvyko vos 1906 metų lapkr. m. 18 dieną. Vaidinta „Ponas ir mužikai", režisavo G. Feterauskas.

Beeinant organizacinėms deryboms, praktikos darbas tebesilaiko pirmykštėj aukštumoj, nors tam tikra tendencija smukti žemyn jau nesunku pastebėti. Tai net „Liet. laikr." įžiūrėjo. 1905 m. kovo 13 d. jis rašo apie pjesės „Mudviejų vienas tur vesti" pastatymą, kur Kristupo rolę vaidino „Raulas", Ferdinando „Jurgis Spurgis":

> Nežinia, kuriam jų galima priskirti pirmenybę, nes abudu buvo savo vietoje ir lošė labai gerai. Negalime nutylėti ir apie lošimą jau gerai žinomos artistės Aguonos, kuri pagirtinai išpildė savo rolę.

Dėl operetės „Adomas ir Jieva" tame pat numery rašoma (Adomą vaidino G r a t a s, Jievą – M a r i u t ė):

> Abudu artistu ne sykį jau pasirodė ant lietuviškos scenos ir, kaip visada, teisingai užpelnė pagirimą. Operetę lošė gan greit dvi ypatos ir joms prisieina u ž i m t v i s u o m e n ė s a t y d ę i r d e l t o r e i k i a t u r ė t i d a u g a r t i s t i š k o s d o v a n o s, k a d n e p a s i r o d y t i n u o b o d u m a r b a n e p a d a r y t i i š k o m e d i j o s k a r i k a t ū r ą. Teisybė, dainavime užtemijome kaip kur nesutikimą su orkestru, bet tas galima atleisti, nes nepagadino abelno įspūdžio. Abudu artistai gerai suprato ir puikiai sulošė savo roles.

O apie „Audros giedroje" š. m. pastatymą „Liet. laikr." bal. 28 dienos numery jau taip rašo:

> Nuo farso galima laukti, kad jis iššauks daug juoko, o tuo tarpu tas j u o k a s p r i g u l i t i k t a i n u o g e r o l o š i m o, b e t n e n u o p a č i o s s i t u a c i j o s, paimtos iš farso. Farsas menkas ir visai nevertas statyti kelius sykius ant scenos. Publika, kuri žiūrėjo tą farsą pernai ant labdarių vakaro [dabar vaidino savitarpiečiai – *B. S.*], galėjo patėmyti, kad n e f a r s a s, b e t g e r a s l o š i m a s d a r o j u o k ą. Pernai Kupečio rolę lošė ž i n o m a s v i s a i P e t e r b u r g o l i e t u v i ų k o l o n i j a i a r t i s t a s savanoris, pragarsėjęs taip jos puikiu lošimu kaminorio iš operet. „Malūninkas ir kaminorius". D ė k u g e r a m l o š i m u i š i t o a r t i s t o p u b l i k a i g e r a i į s i t ė m i j o v i s ą s i t u a c i j ą, ant kurios rėmesi farsas... S i t u a c i j a t a d a n e p r a ž u v o d e l p u b l i k o s, š i m e t g i i š ė j o v i s a i k a s k i t a: ji visai nedarė jokio įspudžio ant publikos. *Gratui* nepasisekė atlošti Kupečio rolės, gal svarbiausia priežastis

tokio nepasisekimo buvo nežinojimas rolės.... Visi kiti artistai, apart Aguonos, A. Visbaro ir K. Jurgelionio, pagriešijo taip-pat – rolių nemokėjo. Jurgelionis, kurio puikus lošimas parodo nepaprastąjį scenišką talentą, visą farsą ant savo pečių išnešė, bet ir jis neturėjo smagumo lošime: perniai pravedė geriau savo rolę. Tarp kitų artistų, neblogai atlikusių savo rolę, patėmysiu Aguoną ir V. Zuzę. Kitų, apie kurius čia nešneku, dabar tiesiog nebepažįstu: ant ankščiau buvusių vakarų jie lošdavo geriau... Kai kurie iš artistų buvo užgrimiravoti visai nenaturališkai".

Reikia dar pastebėti, kad Kupečio rolę ir 1904 m. ir 1905 m. vaidino Gratas.

8. „Cenzūruoti egzemplioriai"

Anais laikais leidimą gauti „lietuviškiems vakarams" nebuvo toks lengvas daiktas. Reikėjo, kad vaidinamoji pjesė būtų peržiūrėta cenzūros komiteto. Cenzūra paprastai ant paduotojo pjesės egzemplioriaus atitinkamu štampu pažymėdavo, kad pjesė leidžiama vaidinti. Norint gauti leidimą „lietuviškam vakarui", reikėdavo patiekti atitinkamai policijos įstaigai cenzūruotasai pjesės egzempliorius. Jo nepristačius – leidimo sunku tikėtis: policijos organai delsia su atsakymu ištisus mėnesius, ir dažnai net neigiamai atsako. Todėl, norint surengti „lietuviškas vakaras", reikėjo būtinai turėti cenzūruotąjį egzempliorių. O jisai – paprastai būdavo vienas vienintelis.

Tuo tarpu 1904, ypač 1905 metais prasidėjo „lietuviškieji vakarai" plačia srove po Rusijos didžmiesčius ir Lietuvos miestus bei miestelius. Ryga, Liepoja, Mintauja, Vilnius, Kaunas, Šiauliai, Panevėžys ir t.t. – visur juda teatralai, – visur reikalingas cenzūruotasai egzempliorius.

Peterburgo lietuviai šiuo atžvilgiu buvo palyginti geriausioje padėty: cenzūros komitetas rezidavo irgi Peterburge. Be to dar, Peterburgo lietuviai turėjo cenzūros komitete lyg ir savo atstovą: jame ne paskutinį vaidmenį vaidino, net betarpiai pjeses cenzūruodavo prof. E. Volteris. O jisai drauge buvo ir lietuviškųjų organizacijų dalyvis. Su juo cenzūros reikalais visuomet buvo galima tartis, dažnai ir susitart, – išgauti reikalingąjį

cenzūros štampą. Nenuostabu, kad kitų miestų ir miestelių teatralai nuolat prašo Peterburgo lietuvių pagalbos. Pavyzdžiui, jau 1904 m. Pr. Mašiotas rašo peterburgiečiams rygiečių vardu:

> Ar netur Peterburgo savitarpininkų dr. kokių naujai cenzuros leistų dramatiškų veikalėlių ir jei tur, tai ar galėtų ir ant kokių sąlygų pavest juos Rygos „Kanklių" dr. pasinaudot?..

1905 metais tais pačiais reikalais nuolat kreipias M. Šikšnys Rygos „Kanklių" vardu ir ypač dažnai L. Jakavičius. Analoginiai prašymai ateina ir iš kitų vietų.

Bet ir peterburgiečiai savo rėžtu yra priversti prašyti kitų pagalbos. Beieškant cenzūruoto egzemplioriaus kartais beveik Odisėjaus kelionė tenka pereiti. Pavyzdžiui, peterburgiečiai patyrė, kad Žemaitės komedijos „Mūsų gerasis" cenzūruotasai egzemplioriųs randas Rygoj pas Visbarą: rašo jie jam laišką – jokio atsakymo. Laukia – nekantrauja, telegrafuoja – ir gauna atsakymą: „Vizbar vybyl". Galų gale pavyko sužinoti, kad egzemplioriųs iš Rygos yra išsiųstas į Vilnių. Bet ir čia menkas nusiraminimas: nes šiauliečiai esą jau prašę vilniečių, kad, kai tik egzemplioriųs Vilniuje nebebūsiąs reikalingas, jį tuojau siųstų į Šiaulius. O po šiauliečių – jau laukia savo eilės liepojiečiai: Peleksas Visbaras esąs ją tenykščiam kun. Juoz. Stakauskui pažadėjęs. Be to, dar priduria pagaliau surastasai Visbaras, kad vaidinant komediją „reikia turėt dalaidimas autoriaus", kurs gyvena Žemaitijos gilumoje.

Ir vis tiktai cenzūruotas egzemplioriųs buvo suvaikytas ir komedija Peterburge – suvaidinta!

Kartais šitokiuose pagalbos prašančiuose laiškuose duodama įdomios medžiagos apie teatralinį ir kultūrinį sujudimą kituose centruose.

Pavyzdžiui, Pijus Grigaitis, iš Peterburgo atsidūręs Marijampolėje, 1905 m. geg. mėn. 30 d. rašo Ž. B. komiteto sekretoriui J. Vaičiuliui:

> Gyvenu Senapilėje. 12 geg. mėn. dieną mes įrengėm lietuvišką vakarą; statėme „Amerika pirtyje" ir chorą. Viskas nusisekė kuopuikjausjai.
>
> Turime pavelijimą kelti ir antrą vakarą, o publika labai norėtų. Tik

stokuoja mums veikalų, nes užcenzuruotų turime tiktai „Mazgą neatmezgamą" ir „Velnją spąstuose". Pirmąjį iš juodviejų („M. N. ") ketinama žaist, bet vieno jo neužtektų, o „Velnjas spąstuose" toks yra netikęs veikalas, ypač kad išjuokja žydus, kad tos komedijos statyt pas mus nebegalima: (mūsų krašte nacijonališkiejie klausimai kur-kas aštrjau statomi, negu Petrapilėje). Delto prašyčiau atsjųst greitu laiku atliekamu bent kokjas dvi-tris komedijas – užcenzuruotasjas, kad iš jų galėtumėme pasirinkt. Labai būtų gerai gavus „Šjaučjus ir jo šeimynikštis", bet, rodos, jį pragaišinote kur; paskui „Ant krašto", arba „Žentas dėl parodas", „Dėdė atvažjavo", „Gerjaus vėljaus, negu niekad", gerai būtų gavus „Nepadėjus nėr ko kasti"...

Meldžju atsjusti keljas komedijas su cenzuros leidimu, ba mums nebėra laiko dabar į cenzurą davinėt, nes ten velniškai ilgai trukdo reikalus. Siųsdamas atliekamus veikalus, atsimink, kad scena pas mus nepuiki, dekoracijų beveik neturime, o publika – prasti kaimo žmonės...

Grigaitis gavo iš Vaičiulio dvi komedijas: „Dėdė atvažiavo" ir „Žilė galvon – velnias uodegon".

Dar įdomesnį laišką Vaičiulis gauna iš Liepojos, rašyta G. Liutkevičiaus 1905 m. liepos mėn. pradžioje:

Prašau padėti mums Liepojiečiams. Norim taisyti vakarą, bet ne turime cenzuros leistų veikalų. Čionai buvo ketinen vaidynti „Audra g.", bet policmeis. ne leido, nes ne buvo leidimo dramatiškos cenzuros (artistai jau net roles išmoko)... Ar ne galima butu gauti „Šiaučių ir jo šeimininką", „Vienas iš musų turė vesti". Prašau teipos atsiunsti cenzuruotą originalą „Audra giedroje". O gal dabar atsirado kokie kiti veikalai? Gal Tamista surasi kokį kitą del Liepojaus atsakantį veikalą (tiktai ne operetos)... Aš ne seniai atvikau Liepojun. Važinėjau visą laiką po Lietuvą. Buvau 10 dienų Vilniuje – smagu tenai giventi, daug musų žmonių, kurie gerai dirba ant labo musų krašto. Buvau Paneveži ant parodos ir vakaro lietuviško – p a s i s e k ė g e r a i, nors visi artistai buvo s o d i e č i a i. Buvau Šiauliose ir neseniai Mažeikiose ant vakaro, kur taipos beveik t i k t a i s o d i e č i a i v a i d i n o ir, reik pasakyti, p u i k i a i. Dabar bus vakaras Vilkmerg. (17/VII), bus Papilėje (apie 30/VII), buvo du kartu Plungėje. Politiškas gyvenimas Lietuvos labai intensiviškas – žmonės labai yra sujudinti. Gal buti, kad rudenyje ne mokės mokesčių, jeigu nebus atmainų musų gyvenime. Kunigai agitoji labai... Aš busiu Liepojui dar kokį mėnesį – o paskui važiuosiu Lietuvon ir ant galo Vilniun, kur bus Petrauskio rengiama opereta.

Dabar Liepojui šiek tiek ramiaus, kuomet valdžia nustabdė maištą jurininkų, bet visgi vakar latviai nušovė dvejus žandarus.

O jie [kas: Latviai? Žandarai? – *B. S.*] darbojas puikiai.

Gabrielius Liutkevičius buvo visuomeninkas iki kaulų smegenų, o tačiau šio revoliucionieriaus rūpesniai pirmoj eilėj koncentruojas ties teatraliniu darbu!..

Repertuaro klausimas buvo diskutuojamas ir spaudoje. Pavyzdžiui, Pranas Mašiotas, pasirašęs P. Mošaitis, „Liet. laikr." 3 num. (1904 m. gruodž. m. 18 d.) parašė tokį straipsnį:

> Iki šiol sunku rast tinkančių veikalėlių, ypač, kur daugiau vaidinama, pavyzdžiui, Rygoj... Neskaitlingas, ne visuomet gero turinio lietuviško teatro bemaž visas repertuaras tebėr rankraščiuose ir tie rankraščiai keliavo ir tebekeliauna iš vienos kuopelės į kitą. Sunku buvo sužinot, koki veikalėliai cenzūros leisti, o dar sunkiau patirt, kur kas tokį veikalą turi. Priderėtų dabar, spaudą leidus, pasirūpint ir apie medžiagą lietuviškiems spektakliams. Pirmiausia reikėtų geresniuosius cenzūros leistus dramatiškus veikalus atspausdint, žinoma, pataisius; daugumo labai menka kalba; antra – parūpint naujų. Laikraščiai gerai padarytų, pranešdami tarp ko kita ir apie iš spaudos išėjusių dramatiškus veikalus, teikdami apie kiekvieną nors trumpą atsišaukimą. Labai būtų paranku, kad dramatiškų veikalų išleidėjai patys duotų juos dramatiškai cenzūrai užtvirtinti.

Šis pastarasai patarimas netrukus pradėta realizuoti: leidėjai ant pjesės stato numerį, kuriuo leidžiamasai veikalas yra pro cenzūrą praėjęs. Tai gerokai palengvino darbą.

9. Literatūriškos „bėdos"

Būrelis, norėdamas stipriau atsistoti ant savo kojų, 1905 m. kovo 19 d. nusprendžia kategoriškai reikalauti iš draugijos nuošimčių į būrelio fondą – iš surengtųjų vakarų. Juo labiau kad būrelis rūpinas mokėti ir autoriams už statomus veikalus tam tikrą honorarą. Pavyzdžiui, Žemaitė už komediją „Mūsų gerasis" gavo – iš vieno pastatymo – 20 rub. Suma, tiesa, ne kažkokia labai, bet vis tiktai tuometiniame mūsų literatūros gyvenime ji buvo labai reikšminga.

Repertuaro klausimas visą laiką pasilieka, žinoma, opiausias. Papūtus laisvės vėjams, prisiminta senasai dramatiškų veikalų konkursas, kadaisia už pristavo užkliuvęs ir Vidaus Rei-

kalų Ministerijos ūkio skyriaus dulkėse prasmegęs. Būrelis sumano tą projektą atgaivint, prispaudžia draugijos valdybą, kad ji ir toliau sutiktų duoti reikalingas premijas. Dar daugiau. Būrelis dabar išdera iš draugijos valdybos 150 rub. – trims premijoms. Tat netrukus ir buvo paskelbta „Vilniaus Žiniose" konkurso sąlygos tokia forma:

> Peterburgo Lietuvių Savytarpinės Pagalbos Draugijos Valdyba skelbia dramatiškųjų veikalų konkursą. Veikalai turi būti:
>
> 1. Dramatiški (drama, komedija, farsas); 2. originališki; 3. iš lietuvių gyvenimo; geistina, kad iš dabartinio; 4. scenai tinkanti [pažanga, palyginant su senomis sąlygomis! – *B.S.*].
>
> Už gerus veikalus paskirtos premijos. Pirmoji – 75 rub.; antroji – 50 rub.; trečioji – 30 rub.
>
> Veikalų gerumą spręs „konkursinė komisija". Veikalus priimdinės iki 1906 m. sausio mėn. 1 d.
>
> Veikalais, kuriems bus pripažinta premija, naudosis P. L. S. P. Draugija.

Konkursas, deja, niekais baigės. Tik vienas vienintelis rimtesnis paklausimas buvo atsiųstas dėl konkurso sąlygų. Klausė K. Jasiukaitis:

> Norėčiau aš žinoti, ar tais veikalais Draugija naudosis tik pastatymui ant scenos, ar teip – gi pasiliks sau tiesas ir spausdinti? Antra, jei tuos veikalus norės perstatyti kas kitas, tai tuomet kėno bus tiesos ar autoriaus, ar Draugijos.

Vienintelis paklausimas – ir tas pats liečia tiktai ekonominę konkurso pusę! Į tai jam buvo atsakyta:

> Draugija dramatiškųjų veikalų konkursą skelbdama turėjo šį linkėjimą: įgytais konkurso kelju veikalais naudoties ar Peterburgo Lietuvjų Savitarpinės Pagelbos Draugijai, kitos Peterburgo Draugijos tegalės statyti su jos pavelijimu; perstatymas kitur, taipogi ir atspauzdinimas priklausys nuo autoriaus.

Į konkursą visų pirma atsiliepė Albinas Miknevičius tokiu raštu:

> Turiu parašęs trumputį originališką veikalėlį. Galėčiau parduoti, jeigu tik scenai jis tiktų. Laukti nuspredimo komisijos iki sausio 1906 m. negaliu, nes šį rudenį gal reiks išvažiuoti man į Mandžuriją. Jeigu komisija galėtų

peržiūrėti tą veikalėlį iki rugpjūčio 1905 m. duoti man atsakymą, – aš jį atsiusčiau.

Draugija su šia pastarąja sąlyga sutiko – ir netrukus Miknevičiaus „veikalėlis viename veiksme" (autoriaus formulė) „Kunigo laukit" atsidūrė būrelio rankose. Miknevičius lydimąjame rašte dar pažymėjo:

Visokius raštus, einančius per tumtą [pulką – Miknevičius tarnavo kariuomenėje – *B.S.*] o da labjausiai rašytus ne gudiškoje kalboje, nešvankiai naginėja. Per tai aš siunčiu du antrašu, – vienas – pinigams, honorarui gauti, antras, privatiškai, rankraščiui gražinti.

Reikalingas buvo tik šis antrasai adresas: 1905 m. – VII – 26 rankraštis jam sugrąžinta be honoraro...

1905.VII.30 Vaičiulis rašo Liutkevičiui: „Pagal apskelbtąjį konkursą atsjuntė tik du niekam vertus dramatiškus veikalus". Daugiau, matyti, jokių dramatiškų veikalų konkursui negauta. Nors šiaip, šalia konkurso, tais metais būta įvairių pasiūlymų. Pavyzdžiui, P. Višinskis 1905.XII.16 rašo iš Vilniaus:

Šiandie gavau 20 rub. ir šiandįen per pažįstamas rankas nusiunčiau Žemaitei. [Honoraras už past. „Mūsų Gerasis" – *B. S.*] Turiu aš dar keletą kitų Žemaitės komedijų dar visai nesirodžiusių ant scenos, kaip antai „Trįs mylimos", „Piršlybos" ir kitos. Turiu taip pat naują komediją „Nutrūko", parašė Smalstys. Visos jos dar nėra nė sykio mačiusios scenos.

1905 m. sausio 18 V. Požėla iš Dorpato rašo J. Vaičiuliui:

Atsiliepiu į Tamstą dramos „Iš tamsos į šviesą" reikale. Ji mano rankose, mano savastis. Ir su minėtosioms Tamstos sąlygomis tinku. Šiuo tarpu dramą perrašinėju – originalas nepaskaitomas". 1905.III.20 jis pats rašo: „Tamstų draugovė dabar turi tris dramatiškus veikalus: 1) „Lietuvaitės", 2) „Katei juokai", 3) „Iš tamsos į šviesą". Jų reikaluose – visokiuose – prašau prie manęs kreipties...

L. Didžiulienė tuo pačiu reikalu vasario 21 d. rašo:

Sausio 29 išsiųsta ant vardo Tamstų Draugystės komedija „Lietuvaitės". Ponas Požela ketino greitame laike išsiųsti dramatišką vaizdelį „Katei džiaugsmai – pelei verksmai"... Nežiūrint ant menko užvardžio, veikalėlis geras, gyvai paimtas iš gyvenimo. Kas link sąlygų tai aš Tamstoms nieko pasakyti ne galiu, nes tai jau nebe mano savastis.

IV. NUSIMINIMO METAS

1905–1910 metų kronika

Pradedant 1905 metais, kaip sakyta, lietuvių teatro darbas Peterburge pradeda menkėti ir krikti: politika suėdė teatralus.

1905 m.: Labdariai surengė: vasar. 20 d. „Mudvejų vienam tur vesti" ir „Adomas ir Jieva" (= „Pabaustas žingeidumas"). Be to dar, surengta lietuviškas baletas: pastatyta klumpakojis. „Gražaus buta vakaro; vaidinta gerai, tik materialiai nenusisekęs", pastebi A. Jasūdis. Lapkričio m. 12 d. *labdariai* surengia „Kaminorius ir Malūninkas", be didesnio pasisekimo.

1905 m. Savitarpiečiai: vasario m. 25 „Mindaugis"; bal. 23 d.: „Audra giedroje" ir „Mūsų gerasis". *Savitarpiečiai* irgi savo dalia skundžias: abudu vakaru jiems tedavė vos 118 rub. 24 kap. pelno. Palyginti su pereitų metų pelnu – tai labai maža. Jie aiškinasi, esą „Mindaugio" pastatymas suėdęs jiems daugybę lėšų. Tai, žinoma, tiesa. Bet tiesa ir tai, kad ėmus politikuoti publika atšalo lietuviškiems vakarams.

1905 m. mažturčiai suruošė: vasar. m. 12 d. „Dėdė atvažiavo" ir „Nepadėjus nėr ko kasti". Pasisekimas – menkas. 1906 metais gyvenimas privertė visas tris Peterburgo lietuvių draugijas „Vakarų" rengimo reikalu susijungti. Ir tai surengta vos vienas vienintelis vakaras. Ir vaidinta jau seniau Peterburge tris kartus ėjęs (vadinas, dabar ketvirtą kartą) „Ponas ir mužikai". Nebėr žaidėjų būrelio, nebėr senųjų patyrusių režisierių, nebėr pragarsėjusių Peterburgo lietuvių visuomenėje aktorių! Kiti ir likę Peterburge pasitraukia iš teatralinio gyvenimo. Šiais metais tik tiek nauja įsidėmėtina, kad visos trys draugijos nusisamdė susidėjusios butą lietuvių klubui, kuris, pragyvenęs skurdžiu gyvenimu porą metų, užsidarė, nes draugijų tarpe nebuvo taikos.

1907 m. Vakarus rengia visos trys draugijos iš vieno, bet visi vakarai įvyksta tiktai rudeniop.

Lapkričio m. 3 d. pastatyta „Vaito piršlystė". Šis vakaras berods tik tuo ir yra ypatingas, kad programuose nė vienas

aktorius savo pavardės nepasirašė: pseudonimai ir inicialai. Ši „slėpimosi" tvarka pereina į „sistemą", vyravusią kelerių metų bėgy. Aktoriai, matyti, į savo darbą žiūrėjo pro pirštus, kaip į menknieki, ir pavardės pasirašyti neišdrįso. Vėliau – atsirado ir kitos priežastys.

Lapkričio m. 10 d. surengiama koncertas – visas: rusiškas. Tiktai pirmą kartą pasirodęs Peterburgo lietuvių scenoje K. Petrauskas, vadovaudamas lietuvišku choru, įnešė kiek lietuviškos kūrybos.

Lapkričio m. 17 d. – trijų draugijų koncertas V. Kudirkos atminčiai pagerbti. Koncerto dalyviai – inicialai ir pseudonimai. Tik vienas K. Petrauskas, solo dainavęs ir chorui vadovavęs, skelbia visą savo pavardę.

Jasūdis liudija, kad tais pačiais metais buvę suvaidinta ir „Dumblynė", bet smulkesnių davinių – nėra.

1908 metais – visos trys draugijos drauge: vasario mėn. 16 vaidinama „Audra giedroje" (programe: pseudonimai!) ir koncertinė dalis, kurioje dalyvauja Kipras Petrauskas.

Baland. m. 19 d. – „Kaminorius ir malūninkas". Bene pirmą kartą orkestru dirigavo J. Tallat-Kelpša. Apie tą vakarą Jasūdis pastebi:

> Vaidino pusėtinai. Dainavimas buvęs visai netikęs. Dainininkų balsai scenai persilpni ir neišlavinti. O moteriškos rolės visai nedainuota, nors ir reikėjo. Dainavimas moterų rolėse buvo pakeistas paprastu žodžiu. Vadinas, vyriškis savo partiją dainuoja, o moteriškė kalba. Taip arijos atlikta.

Bal. m. 26 d. surengiama koncertas. Rusų ir pseudonimų tarpe išsiskiria K. Petrauskas drauge su G. Feterausku sudainavęs Kelpšai akompanjuojant, romansą „Šepnul prosti".

Geg. mėn. 3 d. vaidinama „Jaunikis" (Čechovo pjesė), plius koncertinė dalis.

Pagaliau, lapkr. m. 8 d. *labdariai* išsiskiria iš kitų draugijų kompanijos ir surengia savo didelį tradicinį vakarą. Vaidinama „Neatmezgamas mazgas", „Paskutinį kartą" (Vaižganto) ir „Anga" (iš Vydūno „Probočių šešėliai").

Po vaidinimo eina koncertas, kuriame dalyvauja Kipras Petrauskas ir Stasys Šimkus, – pirmą kartą pasirodęs Peterburgo lietuvių scenoje kaip choro vedėjas.

Po koncerto sekė dar ir baletas, Imperat. teatro artistas Čekrygin pastatė lietuviškus šokius: 1) kepurinis, 2) suktinis ir 3) čiužinė (motyvas: „Noriu miego").

Šiame vakare pirmą kartą pasirodė Peterburgo lietuvių scenoje ir Juozas Vaičkus.

Vakaras, matyti, turėjo būti labai šaunus. Programa skelbia, ne tiktai kokia bus muzika ir kokios firmos fortepijonas, skelbia ne tik režisieriaus ir dailininko, piešusio kostiumams eskizus, pavardes, – skelbia ir kas sufleravo, kas scenarijaus pareigas ėjo, kokios firmos kostiumai, kokios – perukai. Šokiams dirigavo – net 3: Aleksandravičius, Gaigalis ir Končius. O vakare tvarką darė – 4: Vincas Matulaitis, J. Zubrickas, G. Feterauskas ir Paškevičius.

Šaunaus būta vakaro! Ir vis tiktai net ir šitokia visuotina a u t o r i t e t ų, t ū z ų b e i k o z i r i ų mobilizacija maža ką gelbsti: spektakliai, vaidyba – nyksta ir menkėja. 1904 m. pasiektieji vaisiai dabar – tolimas idealas! Nėra artistų, nėra režisierių, kuriais kiti pasitikėtų, kurie galėtų būti pakankamai autoritetingi. Visur taip jaučiama b ū r e l i o mirtis: nebėra kas organizuotai ir idėjiškai rūpinas. Todėl dabar daugiausia ir rengiama koncertai, kuriuose vyrauja rusų daina, rusų dainininkai. Tokį koncertą surengt – žymiai lengviau negu nors ir menką spektaklį!

Šios pastabos anaiptol neturėtų būti suprastos kaip kaltinimas šio laikotarpio Peterburgo lietuvių visuomenės, kad ji darbavos atsižiūrėdama principo, kuri būtų galima pavadint *loi du moindre d'effort.*

Šiuo metu rusų reakcija gyveno savo triumfą. Kiekvienas laisvesnis žingsnis, juo labiau tautinis judėjimas, buvo persekiojamas ir slopinamas. Susidarė tokia atmosfera, kurioje ir teatralinė darbuotė reikalavo nemaža heroizmo.

Palyginti geriau jautės *labdariai:* jų žmonės turėjo didelius butus, didelius salionus, kur galėjo ir repeticijoms susirinkti, ir

„načalstvos" rūsčią akį arbatos forma apeiti. Juos policija ne taip jau ir sekė. Užtat, pavyzdžiui, *mažturčiams* buvo labai sunku: juos smarkiai daboja. Žmonės pradeda privengti bendro darbo. Reikia daug „prašyti ir maldauti", kol organizatoriai įkalba piliečiui paimti tą ar kitą rolę. Šį darbą turėdavo paprastai A. Jasūdis atlikti. Ir dažnai – dažnai turėdavo jis duoti žodį, kad kviečia vaidint paskutinįjį kartą, kad daugiau nebesugrįšiąs... Žinoma, jis šio savo pasižadėjimo niekuomet neištesėdavo: praslinkus vakarui jis vėl „prilipdavo", vėl duodavo žodį, kad „dabar – tai jau tikrai paskutinį kartą" – ir vėl jį sulaužydavo...

Ypač vargindavo repeticijų reikalas: nebuvo kur jos daryti. Privatiniuose butuose nebuvo galima rinktis – galėjo šeimininkai per daug nukentėti. Žinoma, buvo rizikuojama ir renkamos. Pagaliau surasta pastovesnė repeticijoms vieta: siuvėjo Sylvo Martinėno skalbykla: sustumiama skalbyklos narai ir repetuojama. Repeticijos metu šeimininkai išeina iš namų, lieka tik tarnaitės. Jeigu užkluptų policija, tai aiškintųsi: tarnaičių svečiai susirinko! Kartą policija, pavyzdžiui, užklupo. Visa laimė, kad buvo repetuojama pjesė iš c e n z ū r u o t o e g z e m p l i o r i o: sunkiau policijai buvo prikibti. A. Jasūdis tačiau, kaip organizatorius, buvo nugabentas į policiją ir pasodintas dviem parom. Liūdniausia buvo tai, kad areštavimo faktas A. Jasūdžiui teko slėpti... nuo savųjų, lietuvių. Jeigu sužinos, kad sėdėjai, vadinas, esi aiškiai policijos sekamas, tai daugelis nebepanorės dalyvauti bendrame darbe, bijodami patys pakliūti į sekamųjų tarpą. Arešto paslaptį A. Jasūdžiui pavyko beveik ištisai išlaikyti. Tik pasitaikė, kad toje nuovadoje, kur Jasūdis sėdėjo, „okolodočnas" buvo lietuvis ir apie areštą pranešė Mažturčių Draugijos Pirmininkui Juozapaičiui. Bet ir šis arešto paslapties niekam neišdavė.

Sunku buvo išgaut leidimą ir į afišas įterpti kokį lietuvišką žodį – net pjesės pavadinimą: neleidžia. A. Jasūdis kartais ilgai gaudavo įrodinėti „gradonačalniko" valdininkams, kad, pavyzdžiui, pjesės pavadinimas „Ponas ir mužikai" į mūsų kalbą nėra išverčiamas, nes rusų kalboje nesą atitinkamų žodžių!.. „Gra-

donačalniko" valdininkai, sukandę dantis, teleisdavo afišoje palikti tiktai vieną pjesės pavadinimą, lietuviškai parašytą, visa kita, net autoriaus pavardė, turėjo būti rusiškai rašoma!

Net afišų reikalu atsilankymas pas „gradonačalniką" maža malonumo teteikė: „ochrankos" agentai nufotografuoja ir įtraukia į sekamųjų asmenų sąrašą. Apie tokį Jasūdį „ochranka" buvo ilgiausią litaniją surašiusi. Nes šį laikotarpį, lygiai kaip ir keletą sekamų metų, Peterburgo lietuvių teatralinis judėjimas atsirėmė daugiausia A. Jasūdžio pečiais, kuris parodė čia retos energijos, ištvermingumo ir pasišventimo. Buvo jisai mažas geležinkelio valdininkas, gyveno m. Tosno, 50 varstų nuo Peterburgo. Tarnyba, grįžta iš Peterburgo namo paskutiniuoju traukiniu – 2 val. naktį, o rytojuj – 9 ar 10 val. vėl tarnyboj. Po tarnybos valandų – „lietuviškų vakarų" reikalais serga: rinkti artistai; repeticijos, afišos, visa vakaro organizacija – jo rankose. Parūpinti artistams vakarui kostiumus, – lazdą, pypkę, kepurę, diržą etc. – A. Jasūdžio darbas.

Be to, A. Jasūdis buvo berods vienintelis Peterburge lietuvių tarpe, turėjęs biblioteką, susidėjusią iš daugiau kaip 1000 tomų, – tai daugiausia lietuviškos ir teatrališkos knygos, kuriomis naudojos visi teatralai. Pavyzdžiui, kai vėliau statydavo istorišką pjesę, reikia gauti davinius apie tą ar kitą istorišką asmenį, – davinius parūpina A. Jasūdis, daugiausia savo biblioteka pasiremdamas. Pagaliau A. Jasūdis buvo svarbiausias tarenos mokytojas, – net tuomet, kai jau susidarė nuolatinė „profesinė" aktorių kuopa. Aktoriai kalbėjo įvairiomis tarmėmis, kurios reikėjo suvienodinti. Tokiu vienodintoju ir buvo A. Jasūdis, vienintelis autoritetas šioje srity, scenos kalbos pagrindan padėdamas aukštaičių tarmę. Nenuostabu, kad policija juo „rūpinos", nenuostabu, kad buvo sekami visi, kurie su juo bendravo!

Aukščiau pastebėtasai teatralinio gyvenimo dekadansas žymioj daly buvo politinės reakcijos vaisius.

1909 metais – padėtis dar liūdnesnė. Sausio m. 31 d. (visos trys draugijos) surengiama „Užburtas kunigaikštis" plius koncertinė dalis. Vaidinimas esą buvęs neblogas. Ypač teigiamai

pasižymėjęs Stasys Šimkus „šiaučiaus" rolėje.

Lapkr. mėn. 24 d. suvaidinta „Amerika pirtyje", plius koncertas. Programose – pseudonimai, programos viena rusų kalba bespausdinamos!

Pradedant 1910 metais Peterburgo lietuvių teatralinis gyvenimas ima pamažėli atgyti. Nors pati pradžia šiais metais labai sunki. Jasūdis pastebi: „reikia rengt veikalas – nėra kam. Šis tas siūloma vaidint, bet režisieriaus nesurandama". Pagaliau Jurgis Strazdas pasiima režisuot „Genovaitę" (pastatyta vasario m. 25 d.), pasikvietęs į pagalbą režisierių rusą N. Michailovą, nė žodžio nesuprantantį lietuviškai. Darbas, žinoma, ėjo labai sunkiai. Padėtį išgelbėjo M. Sleževičius, padėjęs prirengt ir baigęs režisuot „Genovaitės" spektaklį. Tai buvo paskutinis vakaras, surengtas trijų draugijų. Po jo – *labdariai* pasitraukia iš „trijulės sąjungos": daug buvo priežasčių nepasitenkinimams, dėl kurių net bendrasai klubas „noglo smertim" nusibaigė...

Vakarus rengia toliau drauge tik *mažturčiai* ir *savitarpiečiai*. Šitokia tvarka ir surengiama „vakaras" spalio mėn. 16 d., statyta „Lietuvaitės", režisavo – Feterauskas, užtat vaidino – visi slapyvardžiai!

Šiais metais išeina aikštėn Studentų draugija (vadinamoji: *studentai*), netrukus virtusi labai svarbiu faktorium. Jie pasitenkina šiais metais mažais šeimyniniais vakarėliais. Pavyzdžiui, suvaidina „Ne sau žmonės" – bando savo jėgas. Lapkr. m. 29 d. „literatų sekcija" surengia taip pat šeimyninį vakarėlį; vaidina: „Angliakasių apskrity" ir pakoncertuoja drauge.

Labdariai, atsidalinę nuo savo „kompanjonų" bal. m. 25 d. surengia šeimyninį vakarą, vaidina „Velnias ne boba" ir koncertuoja. Originaliai skiriamas pelnas iš šio vakaro: *labdariams, studentams* ir *nuolatiniam lietuvių chorui*. Šitokiu būdu *labdariai* norėjo patraukti į savo pusę studentus, kurie jau ėmė sudaryti realią *jėgą*. Tokiu būdu jie norėjo nukonkuruoti *savitarpiečius*, kurie, prisimindami savo jaunatvę, sudarė specialinę komisiją vakarams ruošti su prityrusiu A. Jasūdžiu priešaky.

Labdariams ir šį kartą teko nusivilti. Studentai netrukus suėjo

su judresniais *savitarpiečiais* ir socialiniais kaimynais *mažturčiais,* sudarydami gana stiprų bloką ir gajų teatralinį organizmą. Visa tai įvyko 1911 metais, išaugo ir išbujojo – 1912 m., bet jo pradžia-dalos pradėjo rusenti 1910 metų pelenuose. Tokiu būdu 1910 metai – Peterburgo lietuvių teatralinio „renesanso" lopšys...

V. „RENESANSAS"

1. Teatrališkoji komisija

1911 metų pradžioj A. Jasūdis ir J. Strazdas pasiima iniciatyvą sudaryti naują artistų mėgėjų būrelį ir bendran darban sujungti Peterburgo lietuvių draugijas. Jų pasiūlymu *savitarpiečiai, mažturčiai* ir *studentai* susitaria išrinkti vieneriems metams „teatrališką komisiją", susidedančią iš 8 narių. Komisijon delegavo: *mažturčiai* – Jasūdį, Sukauskį, Bitinaitę; *savitarpiečiai* – Strazdą, Naujokaitį, P. Žemaitytę; *studentai* – L. Noreiką ir Tomkytę.

Komisijos pirmininku išrinkta Jasūdis, jo pavaduotoju – J. Strazdas, sekretorium – L. Noreika, jo pavaduotoju – P. Žemaitytė.

> Siekys šios komisijos rengti lietuviškus literatiškai-teatrališkus ir koncertinius vakarus. Svarbiausis uždotis šios komisijos, tai organizacija nuolatinio būrelio artistų-milėtojų, kurio tikslas bešališkai tarnaut visuomenės reikalams iš dailyškos pusės, lavinti artistiškas spekas ir pakelti scenišką skirių.

Jei nūdien formulė skamba kiek naiviškai ir pirmoj eilėj atestuoja jos autorių širdies gerumą, tai tuomet, kai ji buvo rašyta – 1911 m. kovo mėn. 4 d., – buvo labai reikšmingas daiktas. Ji paskelbė mūsų peterburgiečių teatralų idealizmą, ji nurodė jų praktišką kelią.

Be gerųjų norų, buvo ir dar vienas reikšmingas dalykas, paskatinęs peterburgiečius sudaryti šią komisiją ir svajoti apie artistų kuopos sudarymą.

Savitarpiečiams, bendradarbiaujant su *mažturčiais*, 1911 m. pavyko sueiti į santykius su tuolaikiniu A. Suvorino teatro artistu K. Glinskiu ir pritraukti jį į režisūros darbą lietuviškuose vakaruose. Pirmasai K. Glinskio pastatymas įvyko 1911 m. vasario 17 dieną. Statyta „Pilėnų kunigaikštis". Profesionalo artisto K. Glinskio ranką iš karto teigiamai pajuto visi peterburgiečiai. Iš karto pajuto skirtumą tarp spektaklių su K. Glinskiu ir be Glinskio.

Tai pastebėjo bei pripažino ir tų laikų lietuviškoji spauda. Pavyzdžiui, „Lietuvos Žinios" 1911 m. 24 num. paskelbė, kad peterburgiečiai šiuo vaidinimu tikrai esą galį pasigirti. Kitiems esą žiūrovams net ašaros iš akių nuriedėjusios. Esą malonu buvę nors laikinai pasvajoti apie praeitį. „Daugiau, daugiau peterburgiečiams panašių veikalų, o ne vienas supras kuo esąs", – patetiškai džiaugės korespondentas.

K. Glinskio asmeny peterburgiečiai pajuto realią teatralinę jėgą, aplink kurią ir pradėjo spiestis – koncentruotis. Čia buvo vienas kitas iš „senųjų mogikanų", pavyzdžiui, Jasūdis, Buterlevičiutė, bet daugiausia ėjo naujos jėgos, ypač jaunimas.

K. Glinskiui režisuojant bal. m. 16 d. buvo pastatyta „Gedimino sapnas" ir spalio m. 15 d. „Ūkanose". Tuo pačiu Glinskio dalyvavimas lietuviškuose spektakliuose pasidarė būtinas, t. y. be jo jau sunku buvo apsieiti.

Tiesa, *labdariai* ir čia bandė dar pasilikti konservatoriais: lapkr. m. 12 d. statė, susidėję su studentais, „Inteligentus" be K. Glinskio, pasitikėdami savo jėgomis. Spektaklis iš tikrųjų liko „konservatyviškas" – paliko toli užpakaly nuo K. Glinskio režisuotuojų spektaklių. Nuo to laiko, kaip liudija Jasūdis, *labdariai* liaujasi savitai vakarus rengę...

Nuo 1911 metų pradžios K. Glinskis ir pasidaro *spiritus movens* lietuvių teatralinio gyvenimo Peterburge. Sudarytoji „teatrališka komisija", dirbusi daugiausia juodąjį bei organizacinį darbą, faktinai buvo įrankis K. Glinskio rankose ar, daugiausia, jo pagelbininkas. Visi rimtesnieji sumanymai kilo K. Glinskio iniciatyva. Iš jo kilo ir ideologinis komisijos pagrindas, kurį uoliai atstovas A. Jasūdis, artimas K. Glinskiui žmogus.

Komisija, kaip aukščiau minėta, gana majestotiškai apsprendusi savo „siekį" ir „uždotį", nė menkesniu stiliumi apibūdina ir komisijos pirmininko pareigas („priedermės" tuomet sakė):

> 1) Sušaukimas narių komisijos posėdin; 2) Nesuspėjus sušaukti komisijos susirinkimo, pirmininkas josios riša pats klausimus ir perstato paskiaus komisijai ant sankcijos; 3) Išdirbimas klausimų programo, įnešamo susirinkiman komisijos del išrišimo; 4) oficiališkas pildymas priedermių: a) pasirašinėjimas ant oficiališkų padavimų, užklausimų, atsakymų ir kitokių popierių, b) pasigalvojimas už kostiumus, butaforiją ir už kitų daigtų, atsinešančius prie scenos t. ir t., c) dalivavimas oficiališkoj ypatoj viešuose susirinkimuose, d) nurodymas sceniškų veikalų del vakaro.

Vertas dėmesio ir dar vienas savotiškai klasiškas komisijos tame pat posėdy nusprendimas:

> Nors komisijos nariai svarbiausius darbus pasidalino tarp savęs ir nurodė ribas pirmininko, bet prižada bendrai darbuotis ir viens kitam padėt reikalui pasitaikius. Žodžiu sakant sąžiniškai ir draugiškai darbuotis išvieno, turėdami omenyje, kad tai visuomeniškas darbas del naudos brangios Tėvynės mūsų Lietuvos; tas paskutinis ir turi but morališku užmokesniu kiekvienam sąnariui už jo darbą...

2. Ūkiški dalykai

Komisija savo nutarimą šventai vykdė: darbą pasidalindavo. Vienas „veikalą" renka, roles išdalija, su režisierium tariasi, repeticijoms kviečia, kitas – samdo salę, muziką, trečias bilietus, afišas spausdina, ketvirtas – rūpinas vieta repeticijoms ir t.t. Pastovaus specializavimosi šiose srityse nebuvo, bet vis tiktai buvo aiški tendencija tą patį darbą pavesti tam pačiam asmeniui, kaip prityrusiam. Pjesės buvo repetuojamos atskirais aktais, visi aktoriai iš karto nesusirinkdavo, – repeticijoms buvo naudojama privatiški butai, dažniausia J. Strazdo.

Šiais metais teatrališkoji komisija įvedė didelę naujieną – vakaro sąmatos svarstymą. Atrodo, ir seniau pajamų sąmata buvo svarstoma, bet ji niekur tiksliai nebuvo fiksuojama. Tikslesnė žinia siekia vos 1909 metus. Pavlovos salėj statant „Užburtą Kunigaikštį" buvo tikimos surinkti tokios lėšos:

I – II eilės, 41 vieta po 3 rub. = 123 rub.; III eilė, 19 vietų po 2,50 rub. = 45,50 rub.; IV eilė, 22 vietos po 2 rub. = 44 rub.; V – VI eilės, 41 vieta po 1,60 = 65,60 rub.; VII, VIII,. IX, X eilės, 86 vietos po 1,40 = 120,40 rub.; XI, XII, XIII, XIV, XV eilės, 120 vietų po 1,20 = 144 rub.; XVI, XVII, XVIII, XIX eilės, 88 vietos po 1 rub. = 88 rub. Kėdės: I – II eilės, 56 vietos po 0,80 rub. = 44,80 rub.; III – IV eilės, 56 vietos po 0,50 rub. = 26 rub. Iš viso 693,80 rub.

1911 metais statant toje pat Pavlovos salėje „Gedimino sapną" pajamų sąmata buvo nustatyta 750 bil. Aukščiausia bilieto kaina siekė 3 rub., pigiausia – 50 kap. Šie bilietai buvo skiriami studentams; jų pagaminta 150. Į 750 rub. sumą buvo įskaityta ir antraeilės pajamos: už programas, bufetą, „skrajojantį paštą", etc. Tačiau surinkti pavyko iš viso vos 656 rub. 2 kap. Išlaidų turėta 554 rub. 91 kap. Gryno pelno liko 101 rub. 11 kap.

Rengiant toje pat Pavlovos salėje „Ūkanas" (spal. mėn. 15 d.) bilietų kainos buvo skirtos nuo 50 kap. iki 4 rub. Be to, dar pagaminta 200 bilietų – įeiti į šokius ir 200 bil. po 50 kap. studentams: stovėti bei į liuosas vietas sėsti. Pajamų numatyta (be programų, pašto etc.) 1143 rub. 60 kap. Materiališkai vakaras esą pavykęs pusėtinai. Kiek pinigų surinkta ir kiek pelno gauta – nežinia. Bet šį pajamų sąmata, matyti, buvo kiek išpūsta. Nes „Kęstučio" spektakliui, įvykusiam 1912 m. sausio mėn. 6 d. sudaroma sąmata – paimta už bilietus vos 750 rub. Šį kartą žemiausioji bilietų kaina – 50 kap., bet aukščiausioji – jau 5 rub. (25 litai!).

Nemaža turėta rūpesčio del „studentiškų bilietų". Studentai ateidavo uniformoj – jie lengvai gaudavo papigintą bilietą. Bet kursistės – uniformos neturėjo. Ateina kursistė, prašo studentiško bilieto – jai neduoda. Reikalauja iš jos įrodyti, kad ji kursistė – ji įsižeidžia. Dėl tos priežasties kyla nemalonūs incidentai. Teatrališkoji komisija nusprendžia: „duot *moksliškus* bilietus (50 kap.) visiems studentams ir moksleiviams formoje". Be to, dar: pasodint vieną studentą kasoj, kad jis prižiūrėtų „studentiškų bilietų" pardavimą kursistėms. Jeigu šitoks sumanymas esą būtų nepriimtinas studentų draugijos valdybai, tai esą rei-

kalauti įrodymo, kad pretendentas gauti papigintą bilietą yra moksleivis. Pagaliau teatrališkoji komisija nusprendžia patarti draugijų valdyboms, kad jos 5–10 bilietų išdalytų neturtingiems studentams nemokamai per studentų draugijos valdybą.

Afišos paprastai buvo spausdinamos dvejopos: 1) didelės – išstatyti krautuvių languose bei šiaip viešose lietuvių lankomose vietose, 2) mažos – išdalinti žmonėms prie bažnyčių bei išsiuntinėti per paštą, kaip pakvietimus į vakarą. „Gedimino sapnui" atspausta didesniųjų afišų 400 egz., mažesniųjų – 2000 egz. Toks pat afišų skaičius atspausta ir „Ūkanoms". „Kęstučiui" atspausta didžiųjų „del vitrinų 400 egz. ir 100 del savęs", mažų – 3000.

Bufeto, tiksliau, artistų vaišių klausimas – vienas opiausiųjų. Jis svarstomas beveik kiekviename teatrališkosios komisijos posėdy. Vis norima vaišinimo reikalą paimti į savo rankas: komisija esą geriau negu draugijų valdybos, žinanti, ko artistai nori, ir kaip juos geriau bei pigiau pavaišinti. Tiktai draugijų valdybos nesutikdavo šį reikalą pavesti komisijos nuožiūrai.

Pagaliau teatrališkoji komisija 1912 metų sausio mėn. 21 dieną protokoluoja tokį gana desperatišką nutarimą:

> Kadangi ant vakaro dauguma lošėjų labai pasigeria, tai komisija šįkart nutarė po ilgų debatų įrengt vaišes be svaiginančių gėralų".

Bet tai buvo paskutinis komisijos posėdis: jos kadencija pasibaigė. Toliau – reikalai kitaip apsivertė.

Dar daugiau rūpesčių komisija turėjo dėl tvarkos – netvarkos per „vakarus". Šiuo reikalu komisijos pirmininkas 1911 m. rugs. mėn. 18 dienos posėdy pasakė ištisą ciceronišką prakalbą, berdamas rūsčius kaltinimus ir tuo pabrėždamas peterburgiečių teatralinės būklės detales. Netvarkos reiškiniai buvę tokie:

a) netvarka prie „skrajojančio pašto" kasos: „Prisirenka daugumas žmonių suvisai prie kasos daliko neturenčių, o tik kenkiančių kasinikams"; b) „kontrolė prie įeimo silpna, nes visokios pašalines ypatos praleidžiamos be bilietų arba kontramarkių";

c) „Rodytojai vietų ne pildo savo pareigų ir publika priversta savaimi pasiješkot savo vietos, tankiausiai užimdama ne savo vietas"; d) „Po skambučiui, apreiškiančiam pradžią vaidinimo, orkestras, užgesus ugnį, ne visados griežia o toi pakeliama uždanga ir pradedama vaidint. Publika tik ką pradeda rinkties į vietas ir kenkia temit jau sedžiantiems"; e) „Prie avanscenos susirenka nereikalingų ypatų neturenčių vietų, arba turenčios tik galutines vietas, ir kenkia pirmajai eilei ir visam saliunui užstodami sceną"; g) „Teipgi ir gale salės ir terpekliose praeimo susirenka daugibe žmonių, kenkiančių savo tankiausiai balsia šneka klausyt sedžiantiems vietose"; k) „Pasibaigus vaidinimui laike šokių dar dydesnė betvarkė. Dyrižieriaus ner' programos šokių neapskelbtas, tapioras tankiausiai paduotų gaidų tautiškų šokių žaist ne moka, dyryguoja kas kam patinka ir kas ką nori ir t. t."; i) „Tas pats ir bufete artistų vaišinimo: prieina pašalinių ypatų suvis prie veikėjų neprigulenčių"; l) „Už kulisų ar tas pac ermideris"; m) „Ubornose artistų ar tas pac"; n) „Ir daugalįs kitokių ydų betvarkes"...

Vargu bau bereikalingas tikslesnis bei vaizdingesnis spektaklio eigos aprašymas! Šį, tokį ryškų teatralinės būklės vaizdą dar papildo t e a t r a l i š k o s i o s k o m i s i j o s nusprendimai, kaip esamoji netvarka pašalinti. Netvarką, taip suformuluotą, t e a t r a l i š k o j i k o m i s i j a pripažino ir vienu balsu nutarė artimiausiąjį vakarą pradėti naują tvarką:

> „Praktikos delei, visą tvarką pavest vienai ypatai, kuriai viskas turi priklausyti, kaip svečiai, teip ir Draugijų Redų sąnariai. Paskyrt keletą ypatų del tvarkos, kaip praktikavos lyg šiol (tvarką vedė du pirmininku Draugijų) nesuvis praktiška, nes įsakymai vienio – priešinasi tankiausiai įsakymams kito. Tą ypatą (tvarkvedį) įgaliot kuoplačiausiomis tiesomis, nes mūs publika priprato gan smagiai sauvalioti – taigi tik energiškas pakvietimas prie tvarkos te gali but pasekmingu. Galima ir instrukcijos įduot tvarkvedžiu palei kurių turėtų elgties. Bet instrukcijos kaip ir cirkuliarai visoki – tai tiktai šlamštas apsunkinantis veikėją. Tvarkvedis be abejones tur but žmogumi sąžinišku, mandagum ir korektišku apsieimuose su publika, – t a i i r b u s k u l t u r i š k o s i n s t r u k c i j o s išpildidimas. Apie tokią ypatą „tvarkvedį" turi but apskelbta afišose ir programos, kad publika žinotu prie

ko kreipties ir kam apsiskųst. Publiką, uždangai pasikėlųs, sodint į pirmasias prie įeimo vietas ir paeilei dapildyt tolesnei ydant nekenkt jau sedžiantiems ant savo vietų. O antrakte pasiješkoję savo vietų ir jau išanksto atsises. Po skambučiui, apreiškiančiam pradžią vaidinimo, orkestras turi sugriežt ir tuom sutrumpint nuobodų ylgesį, o pasivėlavusiems surast dar vietas savo kol neprasidėjo vaidinimas. Laike šokių turi but neatbutinai dyrižierius. Programa šokių turi but išanksto sustatyta ir į kiekvieną šokių skirių turi but įvesti grinai tautiški šokiai (vienas numeris arba – du). Kiti reikalaujanti atskirom ypatom šokiai virš programo prigules nuo dirižieriaus. Geistina kad but pildoma programa šokių pilnai, nes tankiausiai praktikuojasi, tai keletas šokių kartojama po kelįs sykius; žinoma daugumas gal ir nemoka; kaip tai „mazurka" – šoka vos tik keletas o kiti laukia pabaigos ir pradžios naujo šokio. Dyriguoja šokiais tiktai dyrižierius, o ne kiekviena ypata, kaip tai lyg šiol budavo: kas nori tas ir diriguoja. Dyrižierius gali pasikviesti sau pagalbininką.

Geistina but, kad dyrižierius moketų lietuviškai dyriguot. Užkulisu pašalinius prašalint palei nurodymo veikėjų. Tą pat tvarkvedys ir bufiete artistų turi prižiūrėti tvarką, prašalindamas ypatas, neprigulenčias prie lošejų šiame vakare, nes tvarkvedžiui, kaipo neturenčiam tiesaus ryšio su veikejais, parankiau pašalinimą atlikt... Išdestyt visų ydų betvarkes ir apipiešt rybas tvarkvedžio veikimo – negalima, nes nežinia kokioj srityje išsiplėtos praktiškas veikimas. Teip gi komisija negali apipiešt ir apžiuret tą viską, nes to dalyko praktiškai netirynėjo tai – gi palieka plačią dyrvą tirineimo ir praktiško patarimo Komitietų susirinkimui. Be abejones visos geros pasekmes prigules nuo politikiško ir mandagaus veikimo tvarkvedžio...

Rezultate komisija:

Siūlia ant šio vakaro tvarką pavest sąnariui teatrai, komisijos p. Justinui Sukauskiui, kaipo labai gerai pažįstančiam psichologiją mūsų lietuviškų vakarų.

3. Artistai ir darbas

Kaip aukščiau minėta, teatrališkoji komisija turėjo rūpintis ateity sudaryti pastovų artistų mėgėjų būrelį. Siekdama šio tikslo komisija kartais pasigriebdavo gana originalių priemonių. Tasai originalumas pasireiškė, pavyzdžiui, rolių paskirstymu ir naujų aktorių kvietimu. Šiuo reikalu komisija kovo 15 dieną protokoluoja tokį originalų nutarimą (protokolas – L. Noreikos rašytas):

Komisija pripažino geistina, kad pradžioje, keliant pirmuosius vakarus, kiekviename vakare dalyvautų bent keli nauji lošėjai. Tokiuo būdu galima būs susipažinti su daugiau žmonių ir iš gabesniųjų išrinkti į busimąjį artistų mėgėjų kuopą, kurią žada įsteigti, komisijai patariant ir pritariant, p. Glinskas. Kad „Ged. Sapne" tėra tik dvi moterų roli, komisija prašė Žemaitytės, kad sutiktų užleisti vieną moterų rolių [Žemaitytė – buvo komisijos narys, ir jai pirmoj eilėj priderėjo pasiimt kurią nors rolę – *B. S.*]. Žemaitytė sutiko. Nutarta į Lelijėlės rolę pakviesti Stepaniją Jurgelionytę.

Ne kartą šitokie kvietimai pasibaigdavo kuriozais. Tokiu būdu buvo paskirta L. Jasaičiui „Komtūro" rolė, bet jis atsisakė motyvuodamas: „Lošti aš negaliu, nes aš esmiu „zaika". Knygutės atnešti negaliu nes panedėlyje nušalau ausis, o nė bašliko nė apikaklės neturiu..."

Statant „Pilėnų kunigaikštį" šitokiu būdu Grosmeisterio rolė buvo paskirta A. Paškaniui. Šis – atsisakė vaidint. Jo atsisakymo motyvavimas aiškiai pabrėžia tų laikų teatralų – artistų pažiūras į jų darbo esmę. Atsisakydamas jis rašo:

Kadangi ne manot statyti 4-jo akto, tai ar negalėtumėt pavesti nekurias rolias atlikti tom pačiom ypatom. Tada ir Grosm. rolę kas nors galėtų nog manęs perjimt ir manę paliosuoti, nes ištikro, prisipažinsiu del tų keleto žodžių man nesinori laiko gaišint ir grimą dėtis.

Laiškas rašytas teatrališkos komisijos pirmininkui A. Jasūdžiui. Šis pastarasai A. Paškanį gana rūsčiai subarė už tokį jo samprotavimą. Paškanis įsižeidė ir atsakė smarkiu laišku, kuriame išdėstė dar įdomesnes pažiūras. Atsižiūrint šio laiško pažiūrų charakteringumo bei medžiagos iš to mūsų teatro laikotarpio negausumą, tenka plačiau šis laiškas paminėti.

Jame buvo rašyta:

Aš suprantu gerai, kad, apsiėmęs ką nors dirbti, turiu klausyti savo vadovų ir sauvališkai neturiu teisės (kolai jie manęs ne paliuosos) atsitraukti. Tiktai ant klausimo: „Kur Tamsta pirma buvai?" atsakysiu teip-gi klausimu: kur jus su Glinskiu pirma buvot? Kodel iš pradžios nesaket jog sutrumpinsit veikalą? Teisingiau but ir afišose patalpinti, jog bus pastatyta ne „Pilėnų Kunigaikštis", o tik „Puse Pilėnų Kunigaikščio". Gal ir režisierius but pigiau atsiėjęs. Ydant kas nors ne atsisakytų laike vakaro, tai patarčia

jums turėti ant kiekvienos roles po kandidatų (iš tų ypatų, t. y. kurių roles kituose aktuose). Toliau man užduodi (nors velokai) naujų darbų surasti del 4-jo akto atsakančią skaitlių *artystų* [originale pabr. *B. S.*]. Artistų surasti aš neapsiemu, nes ir visą reikalą atlieka ne artystai, be to, veikiančios ypatos tos pačios ką ir kituose aktuose, tik lieka pridėti keleta ypatų – statystų, kuriem jokio prisirengimo nereikia ir kurios gali būti iš tąs pačios mynios, kuri dalyvauja paskutiniame akte.

Vienu žodžiu išmetime 4-o akto aš nieko kito nematau, kaip tiktą tą: jog p. Glinskis abejoja, kad dalyvaujančios jame ypatos atliktų priderančiai savo rolės ir dailiai jas prašalina.

Toliau Tamista klausi ką pasakys statystai kurie nei vieno žodžio rolėje neturi? Atsakysiu: vienam iš jų duosi mano rolę, kitam kitą kokią; išpildis – gi man rodos visi vienodai, nes nei vienas nesame specialystu. Antrą vertus lyginti mane su vaikinais, kurie pildys statystų roles, ne priderėtų nors del to, kad esmu pražilęs ir man sunkiau yra pasijudint iš vietos. Atmink, kad toli gyvenu; buvau nuvažiavęs ant keturių repeticijų, dalyvavau dvejose, pamoke manę p. Glinskis tiktai pirmojoj, dabar pasirodo jog mano rolis užbaigta. Taigi sakyk, susimildamas, ko aš turiu daugiau važinėti. Žinau: man atsakysi, kad Tamsta gyveni dar toliau už manę. Taip. Bet Tamsta važinėji dirbtų, aš – gi žiopsotų ...

Užbaigdamas laišką prižadu teip: jeigu neatrastumet kuo mane užmainyti, tai ant vakaro dalyvausiu; ant generališkųjų repeticijų ar dalyvausiu, tai prigulės no to kokioje dienoje bus jos paskirtos. Važinėti – gi ant kitų repeticijų (žiopsotų) ne matau reikalo...

Šis laiškas apibūdina ir tas sąlygas, teisingiau, santykius, kuriuose režisierius turėjo dirbti. Juos dar ryškiau pabrėžia įvykęs, tariant, statisčių streikas (V. Žemaitytės ir E. Kuzmickaitės), dėl kurių Glinskis pasiskundė net teatrališkajai komisijai. Šiuo reikalu spalio mėn. 29 d. įrašyta į protokolą:

Antrajame akte (vaidinant „Ūkanose") laike vakaruškos buvo liepta statystėms, kad išeit ant scenos neapdengtom galvom, kaip tai buvo pirmamiame akte. Skepetaites - gi turetų ant pečių, kadangi tai vasaros laikas perstatomas. Iš pradžių buvo sutikę tą reikalavimą p. režisieriaus K. Glinskio išpildyt, bet agituojant p. Žemaitytei ir p. Kuzmickaitei, visos išėjo ant scenos apsigaubę skepetaitemis apart p. Bitinaites pilnai pildžiusios reikalavimus režisieriaus.

Išklausus užreiškimo ir apsvarsčius pastarąjį komisija nusprendė daugiaus savo burelin žaidejų ne kviest ant ateinančio laiko ir padekos už dalivavimą neišreikšt kaip ant to neužsitarnaus. Tuom ir užganedįt režisiorių p. K. Glinskį.

Esant šitokiems santykiams ir pasireiškiant tokioms aktorių pažiūroms į darbą, ir režisūrai darbuotis buvo nelengva. Juo labiau kad ir aktoriai – perdėm mėgėjai, net ir kaip mėgėjai – dar daugiausia žalia medžiaga, dažnai ir ne per daug raštinga.

Nelengva buvo ir artistams dirbti. Visi jie užimti tai mokslo, tai tarnybos reikalais. Visi jie turi maža laiko, kurio nuolatinės repeticijos ima labai daug. Režisierius už savo darbą gaudavo bent šiokį tokį piniginį atlyginimą, aktoriai – gi to neturėjo. Aktoriai už savo darbą gaudavo: 1) atlygindavo jiems jų pačių faktinąsias išlaidas, surištas su spektakliu (– jei jie to pareikalauja), 2) gaudavo daugiau ar mažiau linksmą vakarienę, 3) jiems kiekvienam atskirai buvo pareiškiama padėka ant tam tikrų hektografuotų formuliarų, 4) kartkartėmis jiems buvo reiškiama padėka ir per spaudą.

Visas teatralinio darbo organizavimo sunkumas krito ant teatrališkosios komisijos pirmininko bei jo pavaduotojo – Jasūdžio ir Strazdo galvų. Iš jų buvo atimama daug laiko ir reikalaujama labai daug darbo. Jeigu jau buvo apmokoma režisierius, tai, savaime suprantama, buvo natūralu, kad ir jiedviem už jų triūsą būtų atlyginta. Šis klausimas ir buvo iškeltas *Mažturčių* ir *Savitarpiečių* draugijų valdybų bendrame susirinkime rugp. 23 d. Jasūdis griežtai atsisakė nuo tokio atlyginimo, pasižadėdamas dirbti veltui. Tas klausimas buvo svarstomas tokioj plotmėj:

> Pripažindami už reikalingą paskirt neva tokį „honorarą", kaip ir p. Glinskiui mokoma, pareikalavo sąmatos ypatiškų išlaidų prie įrengimo vakaro; Padingus tas išlaidas dar prideda ne kurią tai sumą, skaitomą jau honoraru. P. Jasūdis, dalivavęs susirinkime, ant to nesutiko iš tos priežasties: 1) Kad negalima atspėt kokios gal būt išlaidos, tankiausiai prigulinčios nuo visokių aplinkybių. 2) Jei išlaidos perviršįs paskirtą sumą, žinoma, padingiamos jau iš savo kišenės. 3) Paskirimas honoraro tiktai dviem, gali ant pečių pastarųjų sukraut visą sunkybę įrengimo vakaro, kaipo jau samdinių, nes kiti sąnariai komisijos, darbuodamiesi dovanai, skaitis ir savę nuskriaustais lygei darbuoties. 4) Del ką tiktai dviem išrinktiems skiriamas honoraras? Šiame taip-gi nesutiko p. Jasūdis su pažiūroms Komitetų [draugijų valdybų – *B. S.*] susirinkimo, nes negalima apkainuot vertę darbo kiekvieno komis. sanario, o honoraras skiriamas tiktai dviem.

Tačiau Jasūdis nutarė šį kartą išnaudot suminkštėjusias draugijų valdybų širdis. Prieš kurį laiką jis buvo gavęs iš Dr. J. Basanavičiaus raštą:

> Mums labai malonu butų, jei Peterburgo lietuviai galėtų kiek M. Draugijos namų naudai surinkti. Sulig musų Draugijos įstatų, mes turime teisę aukas priimti, bet jų rinkimą organizuoti – negalime...

Jasūdis, energingai K. Glinskio palaikomas ir pasiūlo, kad peterburgiečiai nuo surengtųjų vakarų gryno pelno skirtų 10% „Tautos Namams Vilniuje". Pasiūlymas buvo priimtas.

4. Idėjos ir praktika

Idėjinį peterburgiečių teatralų gyvenimą gražiai apibūdina korespondencija, įdėta 1911 m. „Vilties" 7 numerin. Korespondencijoje aprašoma *mažturčių* ir *savitarpiečių* valdybų bendras susirinkimas. Joje tarp kitko pasakyta:

> Susirinkiman p. Jasūdis pakvietė labai užjaučiantį lietuvius artistą p. Glinskį, kurs žada daug pasidarbuoti lietuvių teatrui, tik prašė susirinkimo pavesti jam teatrų rengimą ir režisavimą. Mat, p. Glinskis pats yra lietuvis iš Kauno gub., tik svetur užaugęs.
>
> P. Jasūdis pažymėjo, jog Mažturčiai ir Savitarpiečiai nesurengė ligšiol nė vieno gero vakaro – spektaklio, išskiriant vakarą, kuomet buvo statyta „Mindaugis"; statoma buvę, anot jo, daugiausiai menkos vertės farsai, komedijos ir t. t., o statyta tokie veikalai del to, kad mažiau būtų išlaidų ir kad daugiau pelno gavus. Vakarai, anot p. J., buvę rengiami perretai, nes tik 2–3 sykius per metus, o geistina būtų surengti nemažiau, kaip 6 vakarus, ir tai gerus vakarus. Gana, sako jis, žiūrėties iš vakaro pelno, reikia atkreipti akis ir į įdeja. Atkreipė p. J. draugijų akį į tai, kad draugijų tikslas – ne pinigų prisiplėšti, bet žadinti lietuvius iš miego, apsaugoti juos nuo nutautimo kuo draugijos ligšiol visai nesirūpino. Laikas, sako p. J., susiprasti ir liautie plėšus brangiai iš teatro lankytojų, nieko gera jiems nepastatant; ir kitam vakarui spektakliui patarė p. J. surengti „Pilėnų Kunigaikštį", kurį veikalą p. Glinskis apsiėmęs pastatyti ir režisuoti.
>
> Tečiaus Savitarpiečių pirmininkas p. Bruckus ir kai-kurie kiti valdybų nariai prieštaravo ir nenorėjo sutikti su p. Jasūdžio nuomone. Tik p. Glinskiui gerokai už tai juos papeikus, galų-gale sutiko, nors ir išreiškė baimę, kad sunku busią toks didelis veikalas per mėnesį prirengti artistams ir

patarė vaidinti „Genovaitę". Pp. Jasūdis ir Str., seniau „Genovaitę" režisavę, dabar atsisake nuo režisavimo, ir valdybos noroms-nenoroms priverstos yra statyti vasario 17 d. „Pilėnų Kunigaikštį". Režisuos p. Glinskis. Jis ketina suorganizuoti artistų-mėgėjų kuopą. Laikui bėgant, p. Glinskis ketina atsisakyti iš Peterburgo Literatūros-Dailės teatro [Suvorino – *B. S.*] ir išimtinai pasišvęsti lietuvių teatrui.

Ant. Bruckus, *Savitarpiečių* pirmninkas, šitokia korespondencija ir tokiu faktų nušvietimu liko nepatenkintas ir netrukus prisiuntė „Vilčiai" jos atitaisymą, kuriame tarp kitko kalbėjo:

O kai apie sakomą pinigų plešimą ir farsais Peterburgo lietuvių vaišinimą, tiek teturiu pasakyti jog rengiant vakarus, visuomet rūpinamasi nuostolio išvengti, nors ir ideališkiausiai žmogus į tai žiūrėtum; tečiaus negalima iš to išvesti, kad draugijos tik kišenę nori prisikimšti. Peterburgo gi lietuvių scena matė jau „Mindaugį", „Ponas ir Mužikai", „Užburtą Kunigaikštį", „Lietuvaitę", „Genovaitę" ir kitus veikalus. Gal p. J. Bertašiui [autoriui pirmos korespondencijos – *B. S.*] ir šitie veikalai išrodo menkos vertės farsais?

Repertuaro klausimas ir 1911 metais pasilieka toks pat opus, kaip ir iki šiol: nėra ko vaidint. Repertuaro klausimas juo opesnis, kad visas vakaro dėmesio centras susispiečia ties vaidinamuoju veikalu. Peterburgo lietuviai ir šiais metais tebegyvena, tariant, literatūrinio teatro interesais. Didžiuojas peterburgiečiai, jei jiems tenka statyti tragedija, istoriška pjesė, ir liūdi jie, jei jiems tenka vaidinti komedija ar farsas, – jiems atrodo, kad farso ar komedijos vaidinimas vis tiktai nėra labai rimtas darbas. Jų pastangos surasti rimtą repertuarą iš tikrųjų gali net sugriaudinti stebėtoją. Todėl yra visai suprantama pagarba, kuria peterburgiečiai apsupė M. Šikšnio, „Pilėnų Kunigaikščio" autoriaus vardą. Jie jį kviečia atvykti iš Rygos Peterburgan į „Pilėnų Kunigaikščio" pastatymą, jie prašo, kad jis parašytų naujų veikalų... Nemažiau jaudina ir M. Šikšnio atsakymai. 1911 metų balandžio m. 6 d. jis rašo A. Jasūdžiui:

Gerbiamasis Viešpatie! Širdingai ačiū Tamstai už gerus linkėjimus ir už istoriškųjų temų nurodymus, bet labai man gaila, kad tuo tarpu nekaip negaliu pasinaudot Tamstos malonaus nurodymo; nes man visai stokoja laiko ir toms temoms apdirbt, ant kurių aš pats apsistojau (dvi istoriškos – iš Vy-

tauto laikų ir keletas dramų iš dabartinio gyvenimo). Mat galiu dirbt tiktai pripuldamas, kuomet pasiliuosuoju nuo savo pareigų (kaipo mokytojaus) pildymo...

Gegužio 9 d. jis dar akcentuoja:

> Aš iš tikro rengiu dramat. veik. iš Vytauto laiku, bet kada jis bus parašytas, to visai pasakyt negaliu: gal už mėnesio, gal už metų, o gal ir visai ne; tas priguli nuo ūpo, nuo laiko ir nuo kitų įvairiausiųjų aplinkybių...

Dar vėliau M. Šikšnys rašo:

> To sceniškojo veikalo, apie kurį Tamsta kalbi savo laiške, negaliu niekam parodyt, nes jis tapo sunaikintas: mat išėjo ne tokiu, kaip mano buvo norėta ir sumanyta. *Mano gi paprotis* toksai: kas vieną kartą nepasisekė, antrą kart apie tą patį dalyką nerašyt – tai nuobodus, ne literatoriaus darbas; be to, dar mano nervų stovis toksai, kad neleidžia man visai šiuo tarpu užsiimt literatūros darbu...

Stoka vaidintinų pjesių trukdo teatrališkajai komisijai realizuoti vieną, tiems laikams visiškai nepaprastą, sumanymą: nustatyti repertuarą ištisiems metams pirmyn. Šis klausimas ne kartą buvo keliamas komisijos posėdžiuose, ir vis del veikalų stokos buvo atideliojamas tolyn. Negalėdama sudaryti tokio repertuaro, komisija tenkinosi parengiamuoju darbu lietuviškos teatralinės bibliotekėlės organizavimui. Dideliu stropumu sekama visi naujai pasirodantieji dramatiški veikalai, įvairūs vertimai (spaudoj ir rankraščiuose) ir vargais negalais stengiamasi visi jie įsigyti.

5. K. Glinskis 1911 metais

K. Glinskio pasirodymas Peterburgo lietuvių teatraliniame gyvenime turėjo ypatingos reikšmės. 1912 metais jau organizuojasi savistovi vaidintojų kuopa. Ji savo organizaciniame susirinkime 1912 m. rugp. mėn. 29 d. protokoluoja:

> Iki šiol, pradedant vakarą rengt, pradedama ješkot vaidintojų ir režisieriaus. Todėl reikėjo surast brandolas apie kurį galėtų koncentruotis jaunos scenos spekos. Nepasisekimas iki šiol ir gulėjo gal pamate betaktiško ir betvarkiško veikimo iki šiol scenos srytyje. Neturėdami specialisto

režisieriaus priversti buvom iš tavo tarpo kiekvienam vakarui išsirinkt sau režisierių. Tokie režisieriai nei patįs pažįndavo vaidintojų, nei vaidintojai tų režisierių. Kitados net kitataučius kviesdavome režisuot. Bet kitatautis – režisierius, nepažindamas tautos ir jos istorijos, negalėjo jos gilios minties išreikšt. Todėl nestebėtina, kad laikraščiuose buvo tankiai rašoma, kad – girdi nuo scenos gudžiukais dvokia. Tokį charakterinį tuokart giliai atiautėm ir pradėjom darbuoties prašalinimui tokių idų. Suprantama, kaip ner brandolo, taip ner ir to vidurio, iš kurio galima but semt pajegas scenos dailai. Tokio brandolu tegali but vienintelei tik nuolatinis režisierius specialistas savo darbo, beabejo lietuvis, pažįstas lietuvių tautos istoriją. Darbas ne lengvas: surast iš tarpo lietuvių – artistų, kurių da taip pas mus maža, tokį režisierių, kuris ištikro tam atiaustų. Galu-gale likimas laimino: surasta režisierius artistas Literatūros ir Dailės Draugijos teatro p. Konstantinas Glinskis... Del pradžios ir buvo praeitais metais ant užgavenių pastatytas salėje Paulovienės ant scenos pyrmas atsakančiai iš dailiškos pusės prirengtas istoriškas veikalas „Pilėnų Kunigaikštis". Šis vakaras pasiliko istorišku ne tik delei veikalo, bet ir istorišku mūsų kuopos vaidintojų vakaru, nes mus visus sutraukė būrin del viešo darbo scenos srityje.

Protokolas – kolektyvo liudijimas: dokumentas – vertas pasitikėjimo. Iš tikrųjų, K. Glinskis, matyti, tikrai bus pateisinęs šį aukštą jo įvertinimą. Tiesa, dokumentų apie jo darbą yra išsilikę labai maža, tačiau ir iš jų šį tą jau galima suvokti. Visų pirma čia tenka pabrėžti, kad K. Glinskis įnešė į lietuvišką sceną tam tikrą *teatralinę* pastatymo idėją, kurios iki šiol neteko konstatuoti.

1911 metų vasarą K. Glinskis praleido Jurbarke. Ten su mėgėjų kuopa (vėliau ir Raseiniuose) pastatė pjesę „Ūkanose". Rudenį jis ją statė ir Peterburge. Jurbarko ir Peterburgo pastatymo idėja vargu bau galėjo iš esmės skirtis. O apie savo pastatymą Jurbarke K. Glinskis 1911 m. birželio m. 7 d. rašė A. Jasūdžiui:

Chočets'a prigotovit' vozmožno lučše... Jesli ne vyjdet nikakich nedorazumenij, to po chodu teperišnich zaniatij, spektakl' dolžen polučit'sa udačnym, vo vs'akom slučaje budet veselo ir radostno, kak vsegda na našich večerach. „Ūkanose" mne očen' nravits'a, *postavit' udalos' v svetlych bytovych tonach chot'a drama samaja formennaja...*

Pabrauktuose žodžiuose nesunku suvokti aiškią pastatymo idėją, – ir tai mūsų teatre buvo didelė naujiena.

Statant istorines pjeses, matyti, buvo stengtasi išlaikyti istorinė teisybė ir perspektyva. Kiek dėmesio į šį dalyką buvo kreipiama ir su kokiomis sunkenybėmis čia tekdavo susidurti, liudija, pavyzdžiui, toks K. Glinskio laiško A. Jasūdžiui posmas:

> Vtoroj den' rabotaju nad pjesoj. Kak byt' s Jagailoj? Ja naš'ol jego portret, kopiju s kartiny nachod. v Krakovskom kafedr. sobore; raboty sovremennika Jagello. Po kartine eto vysokij molodoj čelovek. Ne naid'ots'a li kakich libo istočnikov istoričeskich u Vas na etot sč'ot. Videl kopijų s portreta Kejstuta raboty 1380 goda – kak raz to čto nužno... Vstrečajuts'a zatrudnenija v kost'umach, t. k. *vernych my dostat' ne možem, daže priblizitel'no podobrat' trudno. Obstanovka i dekoraciji dovol'no složnyja – chorošo jesli dadut iz teatra* [K. Glinskio pastangomis buvo gauta kostiumai iš A. Suvorino teatro – *B. S.*]. Odnim slovom posle etogo spektaklia my s Vami pochudejem každyj na 11/2 puda.

A. Jasūdis, būdamas teatrališkosios komisijos pirmininkas, drauge buvo ir vyriausias spektaklio organizatorius bei režisieriaus pagalbininkas, realizuojantis K. Glinskio įsakymus. Jasūdis parūpina Glinskiui naujas pjeses, Jasūdis Glinskio įsakymu šaukia repeticijas, suranda aktorius, net roles padalina. Glinskis viename laiške ir pastebi *„v dele raspredelenija rolej osobenno poleznym byt' ja ne mogu"*. Jasūdis pažįsta visus peterburgiečius teatralus, jis vienas težino, kas kokią rolę geriau galėtų vaidinti. Vėliau, kai Glinskis arčiau susipažino su „artistais", – jis jau pradeda aiškiai nurodinėti, kam kokia rolė reikia duoti.

K. Glinskis ir į repeticijų darbą įneša tam tikros rimties ir sistemos. Pavyzdžiui, šiuo reikalu jis rašo Jasūdžiui:

> Dajte vsem roli i každomu napišite čto b naučilis' čitat', chorošenko svoji roli t. k. čerez dnia tri četyre budet naznačena pervaja repeticija, na kotoroj každyj budet čitat' svoju rol'. *Čitat' budem neskol'ko raz i intonaciji i praviln'oje proiznošenije nužno vyučit' teper'. Ubedite vsech dobrosovestno učit' roli, t. k. eto stichi i krome znanija roli, nam nužno preodolet' pravil'nuju čitku stichov.*

Pjesės buvo repetuojamos atskirais aktais. Repeticijų būdavo gana daug. Pavyzdžiui, besirengiant pastatyti 1912 m. pradžioje „Kęstutį" padaryta 24 repeticijos (iš jų 18 – J. Strazdo bute).

Statant pjesę „Ūkanose" susidurta su choro reikalu. Dėl jo 1911 m. rugs. m. 18 d. įrašyta į protokolą:

> Kadangi į vaidinamąjį veikalą įeina dainos, tai nutarta organizuot s c e n i š k a s c h o r a s, o ne koncertinis, nes del t o k i o t r u k s t a vietos ant scenos.

Statant „Gedimino sapną" istoriškų kostiumų klausimas buvo išspręstas tokiu būdu (liudija rankraštis, pieštuku rašytas, pažymėta, kas reikia vakarui parūpinti):

Gediminas – raudoni batai be „karkų" (užkulnių), aksomo kelnes (šarovary). Turtingas žiponas (kaftan). Auksinė „kol'čuga", šarvai, šalmas, kalavijas.

Skirmuntas – spalvuoti batai su užriestais galais.

Skausgirdas – aksominiai turtingi „šarovarai".

Butrimas – „pasadskije kaftany".

Šilgalys – Šilgalio – visų turtingiausias.

Butrimas – šarvai, apvalus šalmas, apvalus skydas, kardas, alebardai.

Ainys – „kolčug" kostiumas, šarvai, šalmas, kardas.

Protutis – tamsus „balachonas". Pilna „kolčug".

Sekys – neturtingas „pasadskij kaftan", seni batai ir kelnės, kailinė kepurė.

Aužnalis – milinė, siauros baltos kelnės, vyžos, lazda, kepurė su kailiniu apylankiu.

Krivė – baltas „balachonas"; fantastiška kepurė; plati šilkinė juosta – šarfas; krivulė.

2 Vaidilos – tamsūs (juodi) „balachonai".

6 Vaidilutės – balti „balachonai".

Lelijėlė – buki, be „korkų" batai.

Vidonė – tautiški kostiumai;

Sena moteris – (sena moteris – su vyžomis).

Kunigas – pranciškonas; storas tamsiai rudas apsiaustas, po apačia – baltas „balachonas"; kapiušonas; didelis „ražončius".

2 kareiviai – „kolčugos", apvali skydai ir šalmai; alebard.

Perkūnas, skardiniai puodukai, sausas spiritas, plytos, kastuvėlis, dėžė su kalkėmis. Aukuras, ugnis jame. Dėžutė su „ladanu".

Kaip matyti iš scenoje randomųjų daiktų sąrašo, – pastatymas turėjo *natūrališko rekvizitiško pobūdžio.*

Kostiumų aprašymas liudija, kad svarbu buvo tiktai pats daiktas (šalmas, skydas...); daikto išvaizda, stiliumi, jo pritaikomumu tam ar kitam asmeniui ir pan., matyti, tais laikais dar nebuvo galima rūpintis.

VI. PATSAI DARBYMETIS

1. Kova dėl nepriklausomybės

1911 metais veikusi teatriškoji komisija padarė didelį darbą: ji sugebėjo suspiesti būrelin teatrą mylinčius žmones, sugebėjo juos uždegti darbo iniciatyva. 1911 m. pabaigoj – 1912 m. pradžioj vaidintojų būrelis nors formališkai ir neegzistavo, bet faktiškai – jis jau buvo gyvas. Reikėjo tiktai suformuoti įstatus ir patį būrelį tokiu ar kitokiu būdu legalizuoti. Būrelio dalyviai svajojo apie nepriklausomą būklę, apie viešą savo organizaciją, bet šitoks būrelio legalizavimas nusitęsia ilgus metus, galutinai pavyksta legalizuotis vos 1915 metais. Iki 1915 metų būrelis gyvena pusiau viešu gyvenimu. Jis jau turi sudaręs savo vidaus konstituciją, bet oficialiai jis turi prisišlieti prie kurios nors oficialės draugijos. Būrelis stengiasi ir toliau aptarnauti visas Peterburgo lietuvių draugijas, bet gyviausius santykius jisai palaiko su Mažturčiais kaip, tais laikais veikliausiąja ir idėjingiausiąja draugija, kurios aktingas narys buvo ir A. Jasūdis. Kitos draugijos, žinoma, už tai pyksta ir baras, bando net savo būrelius organizuoti. Pavyzdžiui, *savitarpiečiai* susiorganizuoja tokį būrelį ir net „Blindą" suvaidina. Tik *savitarpiečiai,* nebeturėdami daugiau prityrusių artistų, neturėdami režisieriaus negali konkuruoti su Glinskio vedamuoju būreliu, – *savitarpiečių* būrelio spektaklis baigės *fiasco,* ir pats būrelis iširo.

Dvi didelės ir svarbios priežastys skatino Glinskio vedamąjį būrelį, tiksliau, žmones, besispietusius aplink Glinskį, pradėti gyventi nepriklausomu organizaciniu gyvenimu.

Būrelis visai sąžiningai, rimtai ir ne be pagrindo rengėsi pereiti į jeigu ne profesionalų, tai bent specialistų lietuvių aktorių padėtį. Būrelis visai rimtai norėjo sudaryti tąją medžiagą, iš kurios ateity galėtų išaugti tikras kūrybinis lietuvių teatras. Rengiantis šiam uždaviniui, nepriklausomas būrelio gyvenimas buvo būtinas. Nes visos Peterburgo lietuvių draugijos turėjo savo uždavinius, savo tikslus, savo pagaliau politiką. Joms „lietuviški vakarai" buvo antraeilis dalykas, teisingiau, „melžiamoji karvė", priemonė kasai papildyti. Be to dar, tos draugijos dažnai tarpusavy pykdavosi, negalėdamos pasidalyti pelnu iš bendrai rengiamųjų vakarų, kol pagaliau išsiskyrė: kiekviena draugija ėmė rengti savo vakarus atskirai. Tokia draugijų būklė, žinoma, labai neigiamai veikdavo ir į vaidintojų būrelį.

Kita vertus, nelegališka būrelio padėtis jos santykius su draugijomis darė kas kartą mažiau ir mažiau bepakenčiamus. Būrelis, būdamas nelegališka organizacija, savo vardu „vakarų" rengti negali, – turi prašyti tos ar kitos draugijos „paskolinti firmą". O firmos kreditorius – išnaudoja būrelį, kaip moka ir kiek gali, versdamas dirbti darbą, priešingą būrelio intencijoms. Tai paliudija eilė pavyzdžių.

1912 metų pradžioje suvaidinta Asnyko „Keistutis" – buvo „istoriškas vakaras", kaip tuomet sakydavo, kuris „pasiliko istorišku ne tik dėlei veikalo, bet ir istorišku mūsų kuopos vaidintojų vakaru, nes visus sutraukė būrin del viešo darbo scenos srityje" (protok. 1912 m. rugp. 29 d.). Šiam pastatymui rengtasi su tuo pačiu entuziazmu, kaip ir 1905 m. statant „Mindaugį". „Tai buvo mūsų, dar nesuvisai susiorganizavusios kuopos didžiausia švente. Sale pilnuntele užte uže. Geles pasveikinimai lidejo vaidintojus", – liudija ir A Jasūdis.

Žinomasai I. Ignatjevas Peterburgo rusų laikrašty „Peterburgskaja počta" rašė apie tą vakarą:

> Bitkom nabityj zal. Cvety. Ovaciji. Podnošenija. I vsio eto blagodaria tomu, čto Litovskaja scena napravlena (v Peterburge) na vernyj put' opytnoju rukoju režissera-chudožnika K. G. Glinskago...
>
> Postanovka spektaklia – odin iz malen'kich šedevrov režissera K. Glins-

kago, čestvovannogo v konce pjesy zolotym s briiliantami žetonom, 3-mia korzinami devstvennych magnolij, pročuvstvovannoju rečju predsedatelia obščestva.

G-n Kaplys (Keistut) pridal blagorodnyj oblik voitelnomu diade, nizvergajuščemu s prestola svojego plemiannika (Jagailu). Oglušitelnyja ovaciji, voroch ž'oltych roz i bezkonečnyje vyzovy venčali igru talentlivago artista.

G-n Daugiela – mestnyj geroj – liubovnik, obladajet krasivym golosom. Mimika dostatočno podvižna i vyrazitelna. Obraz rycaria Konrada – odin iz udačnejšich sredi pročich personažej.

Žrecu Vaidile uspech obezpečivajet monolog s fakelom u sviaščennago duba. G. Strazdas udivitel'no veličestvennyj predstavitel' jazyčestva. Milyj ton, iziaščnoje, polnoje graciji, maintien u mestnago jeun-premier g. Dulaitisa. Krasiv kostium.

Ženskije personaži – g-ži Valevskaja, Bil'mina, Aguona – vyše mužskich. V igre g-ži Valevskoj mestami proskal'zyvajut notki L. B. Javorskoj. I vnešne, i vnutrenne g-ža Valevskaja reprezantirujet strastnuju, dyšaščuju nenasytnoju mestju ženščinu. To karajuščuju ubijc svojego muža, to robko moliaščuju poščady.

G-že Bil'min (Aldona) prepodam sovet rabotat' nad dikcijei.

Massovyje sceny orošalis' raznoobraznostju, žiznju i pereživanijem gg. „sotrudnikov".

Jeigu Ignatjevo entuziazmas ir būtų perdėtas, vis tiktai šitokios recenzijos apie lietuvišką spektaklį atsiradimas Peterburgo rusų laikraščiuose buvo labai reikšmingas faktas. Nesunku įsivaizduoti, kokios skatinamos reikšmės jisai turėjo patiems vaidintojams: jų entuziazmas turėjo būti bent ne mažesnis. Spektaklio dalyviai turėjo dar vieną ypatingą pagrindą džiaugtis laimėjimu.

Istoriškų veikalų pastatymo iniciatoriai, pirmoj eilėj, žinoma, A. Jasūdis, norėjo parodyti žiūrovams istorišką lietuvių praeitį. Norėjo įtikinti savo publiką, kad lietuviai praeity gyveno žygiais, pilnais heroizmo, – senųjų laiko heroizmas buvo toks galingas, kad ir dabar lietuviai dar gali juo didžiuotis. Rengiant šiuos spektaklius pirmoj eilėj rūpėjo jų, kaip sako, *pokazatel'naja storona.* Spektakliai buvo taikomi daugiau plačiosioms masėms – demokratijai, lietuvių proletariatui. Ir reikia pasakyti, jie pasiekė savo tikslo.

Garsas apie juos pasklydo po visą Peterburgo lietuvių plačiąją koloniją. Susirinkę žmonės bažnyčion dalinos vienas su kitu linksma naujiena – bus istoriškas vakaras! ir plaukia į spektaklį.

Publika šiuos spektaklius priimdavo kaip istoriško fakto restauraciją, kaip gryną istorinę teisybę. Nenuostabu, kad vaidinimo metu buvo girdėti publikoj gausios ašaros, kad publika tuos spektaklius pamėgo ir nebenorėjo „farsų" lankyti.

Darbo rimtumą dar gali paliudyti ir tas faktas, kad A. Jasūdis, besirengdamas spektakliui, važiuoja iš Peterburgo Maskvon pasižiūrėti, kaip maskviečiai lietuviai rengia „lietuvišką vakarą", – kaip jie vaidina, ir, jeigu bus galima, iš jų pasimokyti!

„Lietuviško vakaro" pasižiūrėti važiuoja 600 varstų, – ar dar mažas idealizmo ir meilės pasireiškimas!

Tačiau, Peterburge aktoriai veikiai gavo pergyventi skaudžią depresiją. Šiuo reikalu 1912 m. rugp. 29 d. protokoluojama (kai buvo suvaidintas „istoriškas repertuaras"):

> Darbavosi vaidintojai ir tam tikslui išrinkta rengt vakarus teatro komisija be paliovos po gerą įtekme režisieriaus veikiai suvienijusias mus išsklaistytas spėkas. Ant kiek iš pradžių jautriai ir noriai atsiliepė savo darbe vaidintojai, ant tiek paskiaus pradeda ūpas pult. Toks pavojingas ūpo puolimas grąsė sąiungelai vaidintojų išsiskirstymu. Priežąstis tokio upo puolimo buvo iš Draugijų pusės užsipuldineimas delei didelių išlaidų prie rengimo istoriškų vakarų. Argi gali istoriški veikalai pigiai atsieit?

Kitas vėl pavyzdys. 1914 metais kuopelė sumano surengti vakarą spaudos atgavimo paminėjimui. Bet kuopelė – neoficiališka draugija. Ji priversta prašyti draugijų – paskolinti „firmą"! Tuo tikslu kuopelė nutaria, pasikvietus režisuot Glinskį, suvaidinti „Sugrįžo", visiems dirbti be jokio atlyginimo ir visą pelną iš vakaro skirti Tautos Namams Vilniuje. Buvo atsiklausta visų trijų draugijų. Visos jos sutiko bendrai ruošti tokį vakarą, kviesti vaidinti be jokio atlyginimo šią kuopelę. Ir visos trys nutarė pelno neduoti Tautos Namams, bet tarpusavy pasidalyti! Tokiu būdu: vieniems – sumanymas ir darbas, kitiems – grynas pelnas!

Arba vėl – 1914 m. pabaigoj visos trys draugijos nusprendžia, kad esąs karo metas ir „vakaro" rengt esą nereikia. Bet kuopelė mano kitaip: gyvenimas liūdnas ir apsnūdęs, reikia ką nors duot, kas atgaivintų. Spalių mėn. 25 d. nusprendžia: „Artistų kuopelios valdyba pripažino, kad gali surengti tokiame laike vakarą tik artistų kuopelė, atsidėjusi ant savo energijos ir idėjos".

Pavyko ir nauja firma gauti – tuomet jau buvo susikūręs „Petrogrado Lietuvių Komitetas nuo karo nukentėjusiems šelpti". Šio komiteto naudai ir nuspręsta rengti vakaras, – artistai pasižadėjo kuo mažiausia daryti išlaidų ir n e r e i k a l a u t i g r ą ž i n t i i š l a i d ų, k u r i a s b u s p a d a r ę p a t y s, s ą r y š y s u d a l y v a v i m u v a i d y b o j e. Bet ir ši draugija pasirodė esanti ne per daug dėkinga. Ji prašo kuopelės surengti 1905 m. Velykoms vakarą, kuriame būtų ir koncertinė dalis. Tuo tarpu kuopelei rūpi vien tiktai vaidyba, ir koncertinę dalį pasiūlė surengt pačiai draugijai, pridėdama itin įdomų motyvavimą:

> Petrapilyje rengia koncertus visuomet tokius, kad net baisu ir klausyti, kad prikemša visokių šlamštų, lenkų, gudų ir t. t... M ū s ų a r t i s t ų k u o p e l ė t u r i v i s u o m e t s t a t y t i v a k a r u s g r y n a i l i e t u v i š k u s i r n e p a s i d u o t i i š t a u t ė j i m u i... Pranešti „N. K. N. Š. Dr.", kad mes norim vien statyti spektaklį be koncerto... Jei jie nesutiktų, tai mes tik galime tuomet statyti vakarą su koncertu, kuomet jie mums duos žodį, kad koncertas bus g r y n a i l i e t u v i š k a s.

Tie pavyzdžiai berods pakankamai vaizdžiai apibūdina tuos faktorius, kurie vertė kuopelės darbuotojus siekti nepriklausomybės. Prie jų galima pridurti ir dar vieną, Jasūdžio apibūdintą steigiamajame būrelio susirinkime:

> Branginkime savo darbininkais scenos darbui, kurių mes suvisai mažai teturime. Nuo šiandien reikia ymties rimtai sulaikyt savuosius lietuvių scenai, nes kitaip ir patys nepastebėsime kaip viską prarasime ir išspruks jie svetimtaučių scenon, kame juos sutiks su išplėstomis rankomis, o mes patįs būdami kalti, keikdami lydėsime.

2. Organizaciniai rūpesčiai

1912 m. Vaidintojų kuopa galutinai susiformavo, nors ir nelegaliu būdu: oficiališkai niekur nebuvo įregistruota. Kaip sakyta, šios kuopos teatralinis *spiritus movens* buvo K. Glinskis, o jo pagelbininkas administratorius A. Jasūdis, tasai nenuilstomas kuopos ideologas. Kuopelė susiorganizavo rudenį, o vasarą K. Glinskis, gyvenęs Lietuvoje, Jurbarke, rašo Jasūdžiui eilę laiškų, kuriuose buvo išdėstyti kuopelės organizacijos pagrindiniai principai, vėliau ir realizuotieji.

Viename laiške, rašytame birž. mėn., jis ragina suprojektuoti kuopelės įstatus, atsižiūrint kitų tautų Peterburge esamų analogiškų organizacijų. Kitame laiške jis dar energingiau skatina imtis darbo, išdėstydamas savo samprotavimus. Atsižiūrint to laiško principinės reikšmės, tenka laiškas vėl cituoti originalo kalba. Jame (1912 m. birž. 28 d.) tarp kitko buvo rašoma (dėl Jasūdžio abejonės, kad nepavyks kuopelė legalizuoti):

> Da eto i ne važno. Važno, čtob u nas byl svoj teatral'nyj kružok i čtob rabota naša ne zavisela ot obščestv ni s kakoj storony... Ne zavisimo ni ot kakich obščestv my sostavl'ajem teatral'noje tovariščestvo legalizovannoje ili net vs'o ravno. Esli net, to Večera ustraivajet obščestvo pod svojej firmoj i oplačivajet vsio čto nachoditst'a po etu storonu teatral'nago zanavesa: pomeščenije, muzyku, afiši, reklamu, bilety i t. d. i našemu tovarisčestvu bezkontrol'no ne men'še 30% s volovogo sbora... Esli my predstavl'ajem soboru legal'noje obščestvo, to nas rabota teperešnich obščestv ne dolžna kasat'sa. My delajem obščeje delo po mimo ich. Stavim spektakli na svojo imia. Cel' našich spektaklej čisto prosvetitel'naja, *cel' probudit' samosoznanije litovskago naroda, sozdat' svoj nacional'nyj teatr, počti sozdat' literaturu, sozdat' litovskago akt'ora, dramaturga i kak v teplice,* prijutit' v teatre molodyje nežnyje pobegi vsech vidov iskusstva. *My delajem bol'šoje, narodnoje delo, a ot nas chotiat baryšej, pust', my vse baryši atdadim im*.... Nužno pomnit' čto ne naživat' den'gi nam nužno, a stavit' spektakli i čem bol'še ich budet tem lučše... Budem delat' ošibki čto-ž? Zato nauka budet drugim i naša rabota vsio ravno ne propadiot...

Toliau Glinskis išdėsto, kad reikia stengtis patarnaut visoms draugijoms ir apmokėjus scenos išlaidas bei atskaičius 10 rub. į būrelio kasą visą pelną atiduoti toms draugijoms. Bet tai jau

praktikos dalykas. Svarbu čia pabrėžti ideologiniai laiško elementai, nes jie buvo padėti ir viso būrelio darbo pagrindan, kuriame jie rado gyviausio pritarimo.

1912 m. rugp. 28 d. A. Jasūdis laikino organizacinio komiteto vardu išsiuntinėja būrelio darbuotojams pakvietimą atvykti į organizacinį susirinkimą rugs. 29 dieną. Atvyko tiktai: Glinskis, Bruckus, Liutkevičius, Rakštienė, Žemaitytė, Strazdas, Jasūdis, Dulaitis, Bieliūnas, Rokas. Šiame susirinkime ir buvo priimti pagrindiniai laikino kuopelės statuto dėsniai. Statutas buvo panašus į kitų analoginių organizacijų statutus. Tačiau turėjo ir tokius savumus:

> „Vaidint ant scenos tik tikri kuopos nariai tegali.
>
> Apmokėimui darbo ir išlaidų kuopos susirinkimas pripažino: 1) šią pus uždangos (scena) kuopa visas išlaidas padingia, 2) anapus uždangos (salė) Draugijos arba rengėjai vakarų. Savo išlaidų padingimui tuom tarpu susirinkimas pripažino už reikalingą gaut ne mažiau 30% nuo aplamo pelno vakarų įplaukų (valovogo sbora").
>
> Likusią sumą 1) po padengimui visų išlaidų scenos, 2) užmokeimo honoraro režisieriui ir administratoriui, 3) ir į kuopos iždą atskirimas 10 rub. (arba tam tikrų %) susirinkimas nusprendė tarp vaidintojų vakaro dalint lygiai. Statistams – gi išlaidas grąžint.

Vadinasi, tariant sportininkų terminologija, nuspręsta pereiti iš mėgėjų į profesionalus: imti atlyginimą už darbą. Tai gana svarbus momentas mūsų teatro istorijoj. Tiesa, šis nusprendimas gana komiškai pasibaigė, bet svarbu, kad toks nusprendimas buvo ir net bandyta jis realizuoti. (Apie tai – vėliau.)

Tame pat susirinkime nustatyta išlaidų, galimų „šiapus uždangos" (scenos) skalė, – nustatyta maxim. ir minim., iš kurių sienų negalima išeiti.

	Scenos išlaidų sąmata	Max. rub.	–	Min. rub.
1.	Scenos veikalas, perrašimas rolių, cenzūra	8	–	5
2.	Pakvietimai ant repeticijų, telegramos ir kit.	4	–	3
3.	Repeticijoms butas	25	–	10
4.	Kostiumerija	45	–	10

5.	Butaforija	3	–	–
6.	Kriaučius prie scenos kostiumų	2	–	2
7.	Parikmakierius	9	–	9
8.	Kostiumų pristatymas	13	–	5
9.	Scenos darbininkams	10	–	10
10.	Kitokios nepaprastos išlaidos	13	–	5
11.	Honoraras režisieriui	50	–	50
12.	Honoraras administratoriui	25	–	15
13.	Prie įrengimo vakaro lošėjų išlaidos	25	–	5
	Viso	222	–	127

Charakteringa čia nesikeičiančios išlaidos (max. min.): „parikmakieriui", „scenos darbininkams", „kostiumų pristatymui" ir režisieriui. Be to, čia visai nefigūruoja dekoracijų, scenos nušvietimo ir kt. „techniškos" pozicijos. Matyti, tuomet jos buvo neaktualios.

Tame pat posėdy slaptu balsavimu išrinkta ir būrelio taryba:

Tarybos pirmininku – A. Bruckus, jo pavaduotoju – G. Liutkevičius, sekretorium – A. Jasūdis, tarybos nariu – K. Glinskis. Be to dar, dabar aiškiai fiksuota: režisierium išrinkta K. Glinskis ir administratorium „vakarų rengime" – A. Jasūdis. Tų pačių metų lapkr. 4 d. įvyko naujas visuotinas kuopelės susirinkimas, kuriame dalyvavo 25 asmens ir išrinkta nauja „kuopelės Taryba": Pirmininku – Liutkevičius, sekretorium – Jasūdis, iždininku – Strazdas ir tarybos nariais A. Busilas ir Glinskis. Taryba, sulig statuto, turėjo būti išrinkta dvejiems metams. Ji tiek neišgyveno: nuvertė ją. 1913 m. gruodžio 6 dieną Jasūdis tarybos posėdy pakėlė trukšmą dėl tarybos neveiklumo. Per metus esą padarytas tik šis vienas tarybos posėdis. Dėl jos neveiklumo visas būrelis žlugsiąs. Tą pat jis pakartojo ir visuotiname būrelio susirinkime 1913 m. gruodžio 15 d. įvykusios tuo reikalu diskusijos vaizdžiai iliustruoja susidariusią padėtį. Jasūdis vaizdžiai išdėstė, kad būrelio darbuotėje „Lavinimosi dar nelabai tesimato. Vakarai rengiami per dvi savaiti [2 savaiti tesiruošiama! – *B. S.*]. Pageidavo greičiau griaut tą kuopą, negu taip toliau veikt".

V. Dulaitis „reikalavo Tarybos išaiškint tokią dezorganizaciją, kaip tai darymą repeticijų prieš savaitę prieš vakarą!“ G. Liutkevičius, pirmininkas, paaiškino, „juog jis per nesusipratimą patekęs į kuopos Tarybą ir gerai reikalų kuopos nepažįstąs!“

I. Naujokaitis patarė, „kad į repeticijas butų kviečiami visi nariai. Pasipiktino, kad į repeticijas kviečiami svetimi, o savi – ne... Nepakvietus kai kurių narių bent į kelias repeticijas, atima tam nariui visai norą darbuotis...“

A. Busilas „pranešė, jog rolės skiriamos tik labiau žinomiems artistams ir patarė dalinti roles ir kitiems“.

Į tuos visus priekaištus atsakinėjo Glinskis: *rengtis prie vakaro nesą užtektinai laiko, nes tankiai esą vakarai ir artistai esą žmonės darbo, tat užimti savo tarnysčių priedermių pildymu, o repetecijoms tik liuosą laiką tegalinti pašvęsti.* Priminė jog *repeticijos labai sunkus darbas* ir tankiai jų negalima daryti. Permainos artistų negalima, nes sunku esą surasti tinkamų...

Šiaip ar taip, atsiradus profesionalumo požymiams, idealizmas nebuvo linkęs augti... Kažkas panašu į krizį. Įvykęs 1914 m. vasar. 22 visuotinas būrelio susirinkimas išrinko naują valdybą slaptu balsavimu: Braziulevičius, Dulaitis, Puidokas ir Strazdas. Į naują valdybą nebeinėjo nei Jasūdis, nei Glinskis (jis ir susirinkime nedalyvavo) – abu būrelio organizatoriu-ideologu. Tai buvo jau tikras krizis. Po to tučtuojau K. Glinskis išstojo iš būrelio. Išstojimą paskatino nepasitenkinimas, pasireiškęs pereitame visuotiname susirinkime. Prie nepasitenkinimo sėjimo prisidėjo... studentai, kurie, anot Jasūdžio atsiminimų, „atsitraukė nuo dailės darbo scenos srityje“, nors tai ne visai teisybė. Toliau Jasūdžio juodraščiuose pasakyta:

> Teko girdėt nuo tos pačios studentijos, kad kuopa taip užsibroniravusi, kad girdi jon patekt negalima. Kokia nesąmonė. Kas kits tą galėtų daryt, tik ne kuopa, kurioj ir taip trūksta tikrų narių, ideališkų darbininkų.

Turint tai galvoj aiškėja ir kitas Jasūdžio užrašų posmas, metantis šviesos spindulėlį į Glinskio pasitraukimo faktinąją priežastį:

> Mes klaidžioję lig šiol po svetimas mokyklas, prisigėrę iš svetimų šaltinių, mažai tepažįstame save. Kuomet – gi atsiranda asmuo, pasišventies idejai tvėrimo tautos teatro, tai pradedam pakampiais šnabždėt: girdi tai ne musiškis, ne lietuvis vadinas ne katalikas ir t. t. Neva tik katalikybė ir tegali sutverti tautos teatrą...

Tačiau K. Glinskiu ir kuopos veikimu nepasitenkinimo priežastys buvo gilesnės.

Visų pirma, labai daug neigiamų kalbų sukėlė kuopos nutarimas dalinti pelno likučius tarp artistų. Jasūdis kaip mokėdamas priešinos šitokiam nutarimui, bet Glinskis savo sumanymą pravedė, samprotaudamas šitaip:

– Jeigu spektaklio dalyviams bus šiek tiek mokama, tai bus galima iš jų daugiau ir reikalauti. Bus galima priversti aktorius lankyti repeticijas – nebereikės jų malonės prašyti, bus galima įvesti profesionalinę drausmę. Kaip toliau matysime, šis nusprendimas vėliau buvo atšauktas ir visi aktoriai nusprendė dirbti be atlyginimo – dėl idėjos.

– Tai kur kuopelė pinigus dės? – klausė K. Glinskis.

– Ogi statysime lietuvių teatrą Peterburge! – atsakinėjo A. Jasūdis.

Ši mintis patiko ir K. Glinskiui. Jis ne kartą kalbėjo, kad už 25 000 rub. būtų galima įsigyti savo teatrėlį „Na Mochovoj" – buvo ten toks parankus. Jeigu ne karas – peterburgiečiai būtų šį sumanymą realizavę!

Kuopelės nariai ir šios idėjos vedami dirbo be atlyginimo. Glinskis jų tarpe buvo vienintelis profesionalas aktorius. Jis be atlyginimo dirbti negalėjo. Iš čia ir nesusipratimai. Ruošia, pavyzdžiui, studentai susišelpimo vakarą, – K. Glinskis atsisako be atlyginimo režisuoti. Aišku, studentai tuo buvo labai nepatenkinti ir kalbėjo nemaža negerų dalykų.

Pasilikdamas kuopelėje Glinskis už atlyginimą dirbti nebūtų galėjęs, – tai priešintųsi kuopelės nutarimui.

Nauja valdyba, atsidūrusi be Glinskio, jau pragarsėjusio Peterburgo lietuvių tarpe režisieriaus, pradžioj jautėsi gana nejaukiai, bet nusprendė nenusiminti, dirbti darbą ir toliau palai-

kyti santykius su Glinskiu. Nauja kuopelės valdyba pareigas pasiskirstė: Braziulevičius – pirmininkas, Strazdas – iždininkas, Dulaitis – administratorius, Puidokas – sekretorius. Visuotinas kuopelės susirinkimas, įvykęs 1914 metų kovo 9 d., nusprendė išreikšt buvusiajam režisieriui K. Glinskiui padėką „už jo darbus ir triūsą" ir išrinko naują režisierių jo vieton – V. Braziulevičių. Glinskis, pasitraukęs iš būrelio narių skaičiaus, ir toliau neatsisakydavo kviečiamas režisuoti. Taip pat ir Jasūdis – ir vaidindavo spektakliuose, ir dirbdavo įvairiose komisijose. Pasitraukęs iš būrelio vadovybės, jis visą savo energiją sukaupė ties būrelio, kaip nepriklausomos draugijos, legalizavimu. Tas jam pavyko padaryti pritraukus į pagalbą M. Yčą, tuomet V. Dūmos atstovą. Po naujos draugijos įstatais pasirašė nariais – steigėjais: A. Jasūdis, M. Yčas, K. Glinskis, J. Strazdas ir V. Dulaitis. Įstatai įregistruoti pas Peterburgo notarą Julių Zabelskį 1915 m. vasario 21 d., o pas miesto viršininką – vasario m. 25 d.

3. Aktoriai ir „profesionalizmas"

Organizuojant būrelį buvo išsiuntinėta eilei nužiūrėtų asmenų pakvietimai prisidėti prie būrelio. Kai kurie jų atsakymai – stačiai jaudinantys. Pavyzdžiui, 1912.II.29 I. Rokas rašo:

> Ačiū širdingai Tamstom už gera atmintį – kad mane pritraukiat prie burelio, lošeju, galiu visados buti prielankus ir noriu visados dirbti dauk del pakelimo musu Tevines tek dauk atlikusios nuo kitu naciju – Letava.

Arba 1912 m. Buterlevičiutė rašo: „pronešu jums jogei aš prie darbo ant naudos tevynes visada sutenku ir teipot t. ši karto"...

Kiti, įstodami į būrelį, pažymi ir savo kvalifikacijas. Jų pažymėjimas – iškalbingas mūsų visuomeniško mintijimo ir kultūros istorijos dokumentas (kalba – etimologija ir sintaksė – originalo):

J o n a s P u i d o k a s pažymi: „Lošęs Šiauliuose rolė kunigo veik. „Blinda".

J u o z a s S t u m b r a s – „Lošiau Kaune dr-joi „Daina" veikale „Kerštas" rolė 1 kareivio ir sufleruoju".

Elzbieta Palaikytė – „lošė petropily role gedro audroje role Borbes“.

Vincas Ruzgas – „Buvęs statystu salei Paul. „Liudna dainele“ ir „Genovaitė“.

Vlad. Budreika – „nelašis“.

Ona Maruškevičaitė – buvus ati sčenos Role Kupetenos“.

Juozas Maruškevičius – „buves veikale Genovaites statistu“.

Antanas Kalnietis – „Vaidinau Petrapili Audra gedroje rolė Grigaičio“.

Lionginas Jonuška – „Vaidinau Lietuvoj ir Peterburge. Komikas“.

Geriausia rekomendavos Mykolas Kalmantavičius, vardą – pavardę pasirašęs rusiškai, o lietuviškai pridėjęs: „Nekur ne buvov ir neko nežinov“. Šitokiu būdu kuopelė pabaigoj 1913 m. – pradžioj 1914 m. turėjo gražų narių skaičių – 55 asmenis:

1. Aleksejus (Aleksionok) Jonas, 2. Bieliūnas Kazys, 3. Bilminiutė Elena, 4. Byla Jurgis, 5. Braziulevičius Vladas, 6. Briedis Česlovas, 7. Bruckus Antanas, 8. Budreika Vladas, 9. Budreikaitė I, 10. Budreikaitė II, 11. Budrys Ignas, 12. Burkauskas Juozas, 13. Busilas Antanas, 14. Buterlevičiutė Kazimira, 15. Chodakauskaitė Vanda, 16. Čeplinskaitė Marija, 17. Daugėla Peliksas, 18. Didžiulis Julijonas, 19. Dočkus Petras, 20. Dulaitis Vincas, 21. Glemžytė A., 22. Glemžytė E., 23. Glinskis Kostantinas, 24. Jasiukevičius, 25. Jasūdis Antanas, 26. Jonuška Lionginas, 27. Juozapaitytė Sofija, 28. Jurgelionis Antanas, 29. Jurgelionytė Stefanija, 30. Kalnietis Antanas, 31. Kurkulis Petras, 32. Leipus Antanas, 33. Liutkevičius Gabrielius, 34. Lukšienė Justina, 35. Maldaikis Dominikas, 36. Martinėnas Silvas, 37. Naujokaitis Jurgis, 38. Orlauskaitė Zuzana, 39. Paškevičius Česlovas, 40. Piščikas Jonas, 41. Puidokas Jonas, 42. Purėnas Antanas, 43. Rakštienė Ona, 44. Rokas Jonas, 45. Ruzgas Vincas, 46. Sidoravičius, 47. Strazdas Jurgis, 48. Sukauskas Justinas, 49. Šedis Pranas, 50. Špuras Albinas, 51. Vienožinskaitė Liudvika, 52. Vir-

kietis Vladas, 53. Volonsevičius Viktoras, 54. Žemaitytė Petronėlė, 55. Žirklys Pranas.

Žinoma, toli ne visi susiregistravusieji būrelio nariai buvo aktingi. Kiti tik šiaip įsiregistravo, nario mokestį sumokėjo – nesumokėjo, bet gavo nuolatinį bilietą lankyti nemokamai būrelio rengiamuosius vakarus. Aktingieji nariai norėjo sudaryti lyg ir profesionalų ar bent specialistų aktorių organizaciją. Pirmasai profesionalumo pažymys – tai ėmimas tam tikrų procentų (30%) už vakaro surengimą (vaidinimą) ir likučių dalinimas aktoriams kaip honorarą. Tačiau šis profesionalumo pažymys, kaip sakyta, greitai išnyko, pridaręs aktoriams daug nemalonumo.

1912 m. rugs. 18 dieną kreipiasi studentų draugija int vaidintojų kuopelę, prašydama surengti jų naudai vakarą, – suvaidinti „Pavasario Auką". Studentai už pastatymą siūlo ne daugiau 200 rub. Taryba gi „nutarė vienbalsiai laikyties savo nutarimo sulig užmokesnio 30% nuo visų įplaukų vakaro, apart aukų". Po tokio nutarimo pačią tarybą ėmė sąžinė graužti: vakaras – neturtingiems studentams šelpti, o artistai – imsią honorarą! Taryba, nenorėdama atsisakyti nuo savo profesionalumo principo, toliau nubalsuoja, kad avelė būtų sveika ir vilkas – sotus:

> Kadangi tas vakaras, rengiamas beturčių studentų lietuvių naudai (labdaryškas), Taryba atrodo už galimą išimtinai tik ant šio vakaro, po padengimui visų kuopos išlaidų prie įrengimo vakaro, likusią sumą pinigų grąžint iždan Studentų Draugijos, kaipo auką nuo v. – kuopos.

Veikiai kuopa turėjo padaryti ir antrą išimtį. 1912 m. rugs. 30 d. vaidino *mažturčių* naudai pjesę „Vagys", – ir *mažturčiai* išsiderėjo, kad artistai procentų likučius paaukotų tos draugijos laikomų lietuviškų mokyklų naudai. Vakaras pajamų davė 556 rub. 40 kap. Kuopa gavo 30% = 166 rub. 92 kap. Kuopa išlaidų turėjo 129 rub. 49 kap., tokiu būdu gryno pelno liko 37 rub. 43 kap., „kuriuos pagal priežado vaidintojų kuopa aukoja mokyklių rengimo fondui". Tačiau kuopos visuotinas susirinkimas, įvykęs 1912 m. lapkr. 4 d., pasipiktino šitokiu tarybos

dosnumu ir nusprendė paskirtą mokyklų naudai auką „atmainyt" bei tuos nelaimingus 37 rub. 43 kap. padalyt tarp aktorių, dalyvavusių vaidinime: tegu jie patys aukoja, jei nori.

Žodžio neištesėjimas – blogas ženklas visur, visuomeniškame reikale – juo blogesnis. Savaime suprantama, kad šitoks kuopos pasielgimas sukėlė savo rėžtu *mažturčių* nepatenkintą pasipiktinimą ir daugybę kalbų. Visuomenė artistams, imantiems atlyginimą už savo darbą, ėmė statyti didesnius reikalavimus: jūs gi profesionalai!

Likučių dalinimo sistema prasilaikė vis tiktai ištisus metus. Kad ši sistema yra bloga – įtikino artistus ne tiek idealistiški, kiek praktiški sumetimai. Būdavo per tuos metus vakarų, kai kuopa į pastatymą įdeda nemaža lėšų, o pajamų vakaras – nedaug teduoda. 30% – nepakanka padengti kuopos išlaidoms. Susidaro nuostolių, ir nėra iš ko jie padengti! Tat visuotinas kuopos susirinkimas 1913 m. rugs. 8 d. nutaria šį savo statuto punktą perredaguoti šitaip:

> Iš gautų nuo vakaro 30% apmokamos išlaidos: a) honoraras režisieriui, b) išlaidos artistų, c) išlaidos administratoriaus, – ir kitokios su scena surištos yšlaidos. Likusieji padedama kuopos iždan, kurie bus suvartojami reikalams kuopos.

Taip profesionalumo pažymys pasibaigė – niekais.

4. Repertuaras, kritikai, butas, kostiumai

Vaidintojų kuopa, šiuo metu afišose besivadinusi n u o l a t i n e t r u p e ir atsidūrusi profesionalų padėty, pirmoj eilėj susirūpino repertuaro dalykais. Ir šit 1912 m. spal. m. 6 d. išsiuntinėjo visoms Peterburgo lietuvių draugijoms tokį raštą:

> ...Taryba savo posėdyje 18 Rugsėjo m. š. m. sutaisė sekantį repertuarą šiam sezonui: bus vaidinama sekanti veikalai:
> š. m. 30 rugs. salėje Pavlovos komedija „Vagys";
> š. m. 20 spal. salėje Pavlovos komedija „Pavasario auka";
> š. m. 24 lapkr. salėje Fon-Dervizo drama „Dumblyne";
> b. m. 6 sausio salėje Pavlovos istor. drama „Vaidilutė";

> b. m. 22 vasar. lengva komėdijėlė (dar nepaskirta);
> b. m. po Velikų istoriškas veikalas p. Glinskio.
> Glinskio.

Tai pirmą ir paskutinį kartą nustatyta repertuaras ateinančiam visam sezonui. Deja, – neišteseta. Pradedant „Vaidilute", kuri nepastatyta, visas planas nuėjo niekais. K. Glinskis savo draugams buvo pranešęs, kad turįs parašęs istorišką dramą iš XII šimtmečio. Drama, deja, buvusi parašyta rusų kalba, ir jis ieškojęs vertėjo specialisto išverst ją į lietuvių kalbą. Drama taip ir liko nepastatyta, matyti, nesurado vertėjo.

Repertuaro reikalui tvarkyti būrelis rinkdavo specialinę komisiją. 1913 m. sausio 13 d. išrinkta jon: Z. Orlauskaitė, A. Busilas, K. Bieliūnas, A. Jasūdis, V. Braziulevičius. Komisija savo darbais nepasireiškė, ir tų pačių metų gruodžio 15 dieną išrinkta nauja komisija: M. Busilas, Puidokas, Orlauskaitė, Dulaitis, Bertašius, ir kandidatai: Maruškevičius bei Budrys. Bet ir ši komisija nieko nepadarė. Jos dienos buvo trumpos: 1914 m. vasario 22 d. išrinkta nauja nuolatinė repertuaro komisija (slaptu balsavimu!): Liutkevičius, Orlauskaitė ir Leipus. Tų pačių metų geguž. 10 d. ir rugp. 30 dieną liūdnai įsitikinta, kad repertuaro komisija nieko nedirba ir kad repertuaru reikia rūpintis pačiai kuopos tarybai. Iš repertuaro komisijos sąstato matyti, kad į ją nė karto nebuvo renkami režisieriai – nei Glinskis, nei Braziulevičius. Šis faktas vaizdžiai apibūdina tuolaikines pažiūras į teatro meną. Jas dar raiškiau pabrėžia tarybos motyvavimas, kodėl jai reikalingas nuolatinis repertuaras:

> išdalyti roles lošėjoms jų, kad jie turėdami laiko išanksto galėtų gerai susipažinti su joms ir išmokti jas, kas sumažintų daug darbo ir laiko laike repeticijų*, o tie lošėjai kuri atrastų, gerai įsigilinen, kad jie negali tos rolės išpildyti, galėtų laiku granžįti rolės ir perduoti rizivorių** kad jis duotų kitam.

Specialistų artistų kuopai pažiūra į repertuaro reikalą būtų kiek liūdnoka!.. Iš viso to seka ir režisieriaus uždavinys: įscenizuoti visa tai, kas jam bus pakišta.

---

* Tarybos sekretorius J. Puidokas rašo: repetičija, končertas, sčena...
** Turbūt režisieriui?

Pagaliau gal visų įdomiausias dalykas – tai tieji kriterijai, kurių atsižiūrint buvo sprendžiamas repertuaro klausimas. 1913 m. rug. 8 d. įvykęs kuopos visuotinas susirinkimas svarsto repertuaro reikalą. Jo aprašymas protokolų knygoje – iškalbingas liudininkas apie tų laikų mūsų teatralinę būklę, pažiūras ir samprotavimų eigą:

1. „Erškėčių taku", a) Anot Studento, autoriui nesisekė studentų gyvenimas nupiešt todėl neverta esą statyt studentų vakare ir abelnai. Anot Glinskio – veikalas sceniškas, gyvenimas studentų nupieštas teisingai. Jai studentai atsisako, tai kuopai verta jį pastatyt. A. Jasūdis – pritaria Glinskiui.

2. „Pikta dvasia". Perstato Jasūdis. Glinskiui tas veikalas patinka, kaip jį pažįstas iš kai kurių skaitilų scenų. P. Orlauskaite pritaria.

3. „Ant bedugnės krašto". Siulia p. Beliunas. Pasak jo tipai, kaip „Amerika Pirtije". Veikalas tinka labiau pakraščiuose. P. Orlauskaite pritaria. P. Purėnui ir patinkąs, tik galas esąs pagadintas: du aktu puiku, trečias – gadina. Ideja puiki.

4. „Smuklė" p. Busilo nuomone – geras. P. Aleksejus pritaria.

5. „Byla del linų markos" p. Purėno siūloma. P. Glinskiui nežinoma.

6. „Kova su blaivybe". Perstato A. Jasūdis papasakodamas turinį. Technikos žvilgsniu – atliekama. P. Glinskiui tas veikalas nepažįstamas.

7. „Šalaputris" – vienaveiksmė komedija pasak Jasūdžio niekam verta.

8. „Girnkalnio užgavėnes" su dainomis ir šokiais. Veikalėlis sceniškas.

9. „Ne sau žmonės". Anot Jasūdžio veikalas puikus, p. Purėno nuomone turinis gražus, dailės žvilgsniu geras tik kad ne sceniškas.

Klasiškas repertuaras:

10. „Velnias spanstuose". Anot Glinskio reikėtų atgaivinti. Anot Purėno to veikalo kartoti neverta kadangi jis nesuvisai „klasiškas". Ar nevertėtų atkartot:

11. „Ponas ir mužikai". Nutarta klasišką repertuarą atidėti tolimesniam laikui...

„Sekančiam vakarui 5 d. Spalių mėnesio p. Jasūdis pataria statyti „Smuklė" ir dar kokį veikalėlį pridėti. Glinskis nenori statyti dvie veikalų: geria vieną ylgą kome galima but kuom pasirodyt.

Kuopos ir režisūros teatraliniai uždaviniai nesunku suvokti iš minėtųjų sprendimų.

Kaip nūdien, taip ir tuomet laikraščių recenzentai teatralams nemaža gadino kraujo. Jasūdžio užrašuose skaitome:

Mes neturim nei mecenatu arba taip vadinamu patronu tautiško teatro, nes pačioj pradžioj viešu apsireiškimu teatro srityje stengiamos teisiai ar neteisiai (tankiausiai neteise) neištirus dalyko visokiais įmoneis sukritikuot.

Jasūdis, nusiskundęs, kad studentai pasitraukė nuo teatro darbo, prideda:

Kadangi iš studentu tarpo mus lietuvių laikraščiai turi savo korespondentus tai pašaliečio nors ir bešališkiausio į laikraštį atsišaukymo netalpina, nes, girdi, savo korespondento neturima žinių. Arba jau savo korespondento, kartais suvisai nepažįstančio veikimo ir moralinio stovio kuopos, straipsnis talpinama.

Laikraštininkai, matyti, tiek įkyrėjo teatralams, kad šie pastarieji nebe juokais rengias su pirmaisiais kovoti. Ir sugalvota gana originalus kovos būdas, šiuo reikalu 1914 m. geg. 14 d. protokoluota:

Braziulevičius patarė, kad butų iš musų rečenzistas, kuris nedalivautu lošimusi, bet tik tėmitų, kas kaip lošė ir paskum kad paduotų teisinga kritika, nes dabar pas mus tankei yra neteisingos kritikos.

Puidokas pritarė tam sumanymui ir jėgų neatsirastų veinas tokis gabus kuris galėtų teisingai sprensti tai butų gerai, kad butų 3 ypatos kurios volug savo nuomones, paskum sprenstų.

Kuopos darbą sunkino ir tai, kad ji neturėjo savo nuolatinio buto. Dar 1912 m. vasarą Glinskis rašė Jasūdžiui iš Jurbarko siūlydamas tokią kombinaciją:

Kurios nors draugijos valdyba *(mažturčių)* tegu oficiališkai nusamdo butą. Vaidintojų kuopa, kaip nelegalė organizacija, savo vardu tokio buto nusamdyti negali. Butas turėtų susidėti iš trijų kambarių ir virtuvės, jų tarpe vienas kambarys didelis. Butu galėtų naudotis draugija savo susirinkimams ir mokėtų dalį nuomos. Tame bute aktoriai turėtų savo klubą ir nuolatinę darbo vietą. Už tai aktorių organizacija apmokėtų dalį nuomos. Tame bute nuolat gyventų Glinskis ir mokėtų už jį 150–200 rub. Šis sumanymas nebuvo realizuotas. Kitokiomis sąlygomis buto taip pat negauta. Visi kuopos susirinkimai bei repeticijos vykdavo arba privatiniuose butuose arba kurioje nors Peterburgo lietuvių pradžios mokykloje.

Nemažo vargo kuopai pridarydavo ir kostiumų reikalas: reikia vaidinti kuri scena iš lietuvių sodžiaus gyvenimo, o tam reikalui tinkamų kostiumų Peterburgo firmose negalima gauti pasiskolinti. Daugely posėdžių šis reikalas svarstyta, kol pagaliau, Jurgis Strazdas išsprendė jį, 1914 metų vasarą atgabenęs iš Lietuvos „kostiumų" už 63 rub. 5 kap. (kuopos pinigai):

1.	Sermėga	– 8,00	rub.
2.	„	– 6,50	„
3.	„	– 4,50	„
4.	„	– 4,50	„
5.	„	– 4,00	„
6.	„	– 4,50	„
7.	„	– 3,00	„
8.	„	– 2,50	„
9.	„	– 2,30	„
10.	„	– 2,50	„
11.	„	– 2,50	„
12.	„	– 2,50	„
	Už dvyliką sermėgų sumokėta	47	rub. 30 kap.
	Be jų dar atvežta:		
	5 marškiniai po 91 kap.	= 4,55	r.
	2 kelnės po 90 kap.	= 1,80	r.
	4 kelnės po 65 kap.	= 2,60	r.
	už išskalbimą	– 1,20	r.
	4 p. vyžų	– 1,60	v.
	4 p. autų	– 1,00	r.
	atvežimas (visko)	– 3,00	r.
	Viso –	15	r. 75 k.

„Kostiumų" sąrašas, už kuriuos tiems laikams sumokėta didelė suma, vaizdžiai pasako, kad vaidinimo ir pastatymo tendencija slinko rekvizitinio natūralizmo kryptimi.

5. „Finansai" ir „menas"

Aukščiau buvo minėta išlaidų maximum ir minimum, kurios gali būti padarytos „šia-pus užlaidos" (scenos reikalams). Tačiau ne visuomet jos buvo tokios, kartais gerokai prašokda-

vo maximumo normą ir duodavo rezultate deficitą. Pavyzdžiui, 1913 m. spalių m. 5 d. buvo vaidinta *Mažturčių* naudai „Žentas del parodos" ir „Smuklė". Pajamų vakaras davė 900 rub. (4500 litų.!), iš jų 30% = 270 rub. gavo kuopa.

Išlaidos buvo tokios:

Pirkta pjesės 30 egz. po 60 vilniškis Jonas Strazdas už pjeses nuleido 25%, tat jos kainavo faktinai po 45 kap.

1.	Pjesems pirkti	13,50	rub.
2.	Kostiumai: 25 artist. + 10 statistų...	45,–	„
3.	Butaforija	5,–	„
4.	„Parikmacherius"	12,–	„
5.	Repeticijoms butas (20 rep. po 3 rub.). tektų mokėti 60 rub., bet sumokėta	45,–	„
6.	Scenos dabininkams	8,–	„
7.	Užkandos artistams	15,–	„
8.	Režiseriui	50,–	„
9.	Artistų išlaidos	35,–	„
10.	Kostiumų pristatymas	3,–	„
11.	Pakvietimai į repeticijas	4,–	„
12.	Kriaučius prie kostiumų	2,–	„
13.	Nepaprastos išlaidos	8,–	„
14.	Veikalo cenzūra	1,50	„
15.	Administratoriaus išlaidos	20,–	„
	Viso	277	rub.

Vadinas, esant tokioms stambioms pajamoms už vakarą (900 rub.). kuopa turėjo 7 rub. nuostolių!

Artistų išlaidos susidėdavo iš analoginių pozicijų. Tipiška galima laikyti K. Auglio sąskaita išlaidų, padarytų sąryšy su jo dalyvavimu „Kęstučio" pastatyme:

Dvi dienį darbo perlaidau nelankės Putilova zavoda

po rublinę – viso lab.	–	2 rub.
Vežėjas du kartu	–	150 kap.
Ir tramvaju kelione	–	25 kap.
Viso labo		3 rub. 75 kap.

Ir vis tiktai kasoje kuopos lėšos pamažu augo. 1913 m. rug. 8 d. konstatuota „kasoje grinų pinigų 50 rub. 08 kap. + 5 rub.

p. Orlauskaitės paaukuotus už perrašymą rolių" (Orlauskaitė, perrašius roles, turėjo gaut 5 rub., bet ji juos paaukojo kuopos naudai). Vakaras, surengtas 1914 m. balandžio 12 d., davė kuopai pelno 54 rub., ir tų metų geguž. 10 d. kasoje konstatuota jau 103 rub. Ir kitos draugijos džiaugiasi: „joms geriaus apsieina kviesti kuopelį lošti ir mokėti nuošimčius".

Veikalų vertėjams, autoriams bei jų „savininkams" – taip pat buvo mokama. Pavyzdžiui, Petrui Leonui už leidimą „Dumblynę" pastatyti sumokėta 10 rub., o Puidienei už vertimą „Liūdna dainelė" – 20 rub.

Bilietų kainos labai svyruodavo. Pvz., 1912 m. sausio 14 kainavo nuo 50 kap. iki 1,30 r.; už įėjimą į šokius vyrai mokėjo 60 kap., moterys – 50 kap. Šiaip kaitaliojos tokie skaičiai: nuo 50 kap. iki 5 rub.; 50 kap. – 3 rub.; 70 kap. – 4 rub.; 40 kap. – 2 rub.; 30 kap. – 2 rub.; 40 kap. – 4 rub.; 40 kap. – 3 rub.; 75 kap. – 5 rub. Tai buvo „normališkos" kainos. Studentai paprastai į stovimas bei liuosas vietas mokėdavo 50 kap. Bilietų kainose buvo ir „kuriozų". Pavyzdžiui, šiaip pilietis, pirkęs už 50 kap. bilietą, galėdavo matyti visą spektaklį, išklausyti koncertą ir pasilikti šokiams. O kitas tą patį vakarą, atėjęs vien tiktai į šokius, turėdavo mokėti visą rublį: vadinas, pabauda už spektaklio nežiūrėjimą! Šokiai paprastai tęsias nuo 11 val. vak. iki 3 val. ryto.

„Normališku" šokių programu galėtų būti laikomas toks (iš 1914 metų):

I. Valse, Pas-de patineurs, Cracovienne, mignon, hongroise, hiavatha, mazourka.

II. Valse, Pas-d' Espagne, Pas-de-quatre, suktinis, qui-qua-pou, polka, valse.

III. Mazourka, major, cochanotschka, klumpakois, pas-de-zephyr, cracovienne, valse final, marche.

Vaidinimai dažniausia vykdavo Pavlovos salėje (Troickaja ul., netoli Nevskio prosp., miesto centro). Mažturčių draugija, nenorėdama brangiai mokėti už Pavlovos ar už kitas sales miesto centre, ėmė ruošti 1913–1914 metais savo vakarus miesto pakraščiuose, darbininkų gyvenamose srityse, kur ir salės

bent penketą sykių pigesnės. Šie vakarai daugiau darbininkams buvo rengiami, tačiau savo tikslo ne visai pasiekdavo, juo labiau kad ir pajamų daugiau jie negalėjo duoti. Prie Pavlovos salės savo publika buvo pripratusi ir jautėsi joje kaip savo teatre, o miesto pakraščių salės buvo ir nežinomos, ir nejaukios. Juo labiau kad ir „techniškų prietaisų" jose buvo labai maža. Tuo tarpu „didesnio" ar „mažesnio" vakaro surengimas kaip artistams, taip ir patiems rengėjams kainavo beveik vienodai. Taupant lėšas tuose vakaruose vėlei imta vaidinti, anot tų laikų termino, „menkiausi veikalai", teatro atžvilgiu tai buvęs aiškus žingsnis atgal, bet jis turėjęs didelės reikšmės tautinio susipratimo atžvilgiu: tenkino darbininkų, biednuomenės dvasios reikalus.

Bendrai šio laikotarpio charakteristikai tenka prisiminti dar viena ištrauka iš minėtojo rusų laikraščio „Peterburgskaja počta" recenzijos, parašytos apie 1912 metų rudens sezono atidarymą, kuriame buvo pastatyta Pleirio „Vagys" (režisavo Glinskis):

> ...Dlia otkrytija sezoną byla predostavlena vozmožnost' pokazat' svoji sily dvum artistkam rižskago litovskago teatra g-žam Orlovskoj i Rakštiene, no, uvy, obe „sily" vozložennych nadežd ne opravdali, ves'ma i ves'ma zauriadno provedia roli Marty i Elizbetty. Nedostatok etot byl blagopolučno sglažen, blagodaria voschititel'noj postanovke i ispolneniju, vyzvavšemu neskončajemyje ovaciji glavnych personažej gg. Jasudisa (amerikanec Karklienis) i Dulajtisa (P'otr).
>
> Truppe sledujet usilenno rabotat', togda anšlag, visevšij včera u kassy, budet neizmennym sputnikom simpatičnych zadač obščestva.

Patarimas visai vietoj, bet jis netektų per daug blogai suprasti. Tai paliudija ir toks atsitikimas.

1912 m. statant „Keistutį" Suvorino teatre repeticijos pasižiūrėti buvo užklydęs ir to teatro režisierius Arbatovas.

– Prisipažink, Konstantin Genrichovič, – sako jis Glinskiui, – kad Tamistos trupė vis tiktai gana silpna.

– Žinoma, silpna. Bet sunku ko daugiau ir norėti. Vienas dirba fabrike, kitas – skalbykloj, trečias vėl... – aiškinos Glinskis.

– Kaip tai? Argi tai ne profesionalai aktoriai?!

– Žinoma, ne!

– Tai kodėl Tamista iš karto man to nesakei!

Arbatovas, sužinojęs, kad tai vaidina mylėtojai, ne profesionalai, ilgai stebėjos ir ansambliška vaidyba, ir atskirų aktorių vaidybiniu pajėgumu!

Laikotarpis 1912–1914 metai savo idealizmu ir pasišventimu teatro darbui, gali lygintis idealistiškai romantiškajam 1904–1905 metų laikotarpiui.

Nuo 1914 metų vaidintojų idealizmas vėlei smarkiai puola. Atrodo, kuopos legalizavimas, jos pavirtimas į nuolatine trupę, pražudė jos idealizmą. Tai buvo psichologinė priežastis. Antra gi – materialinė. Didysai karas sunkiai atsiliepė ir į Peterburgo lietuvių teatro darbą. Sunkūs laikai, sunku dirbti. Teatralų organizacinis gyvenimas apmirė. Gyvieji, idėjiniai klausimai nebediskutuojami. Sprendžama tiktai bėgamieji reikalai ir laukiama geresniu laikų. Ir toliau vykę „lietuviškieji vakarai" ėjo daugiau inercijos keliu, naujų impulsų nebesužadindami, naujų faktorių gyveniman nebeįnešdami. Tiktai vėliau Vaičkus, pasirodęs Peterburge, įsteigė visiškai privatišką savo lyg ir teatralinę mokyklą, augindamas branduolą savo „skrajojamam teatrui", augindamas akmenis, vėliau inėjusius į Lietuvos Valstybinės Dramos branduolį. Tačiau Vaičkaus reikšmė Peterburgo lietuvių teatrui nebuvo žymi: jo darbuotės daviniai daugiau priklauso „Vaičkaus skrajojamojo teatro" istorijai negu Peterburgo lietuvių teatrui.

Nieko naujo neįnešė į Peterburgo lietuvių teatrą ir nauji žmonės, nauji režisieriai – Linartas ir Bičiūnas, tęsdami tiktai senąsias tradicijas, ir tai nepajėgdami pavyti seniau pasiektųjų vaisių.

Šį 1911–1914 metų laikotarpį ir Glinskis lietuvių teatre aktingiausiai dalyvavo. Apie jo dalyvavimą – iki jo oficialaus išstojimo iš vaidintojų kuopos – A. Jasūdžio užrašuose yra tokia įdomi tabelė (paduodama kiek mano papildyta):

Kuriais metais	Mažturčių ir Savitarpiečių drauge			Mažturčių draugijos vardu						Savitarpiečių Draugijos			Labdarių vardu studentų naudai			Lietuvių gimnazistų šeimyniški vakarai		Viso	Pastabos
	Spektakliai			Draugijos surengti vakarai		Jaunimo surengti vakarai				Spektakliai			Spektakliai ir koncertai						
													Vieši						
	Su Glinskiu	Be Glinskio	Vasaros pasilinksminimai garlaiviu	Su Glinskiu	Be Glinskio	Su Glinskiu	Be Glinskio	Koncertai	Vasaros pasilinksminimai	Su Glinskiu	Be Glinskio	Koncertai	Su Glinskiu	Be Glinskio	Šeimyniški	Vaidinimai	Koncertai		
1911	3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	4	1 „rytas" Čiurlioniui paminėti
1912	3	–	1	3	–	–	–	–	1	–	–	–	1	–	2	1	–	12	
1913	–	–	–	6	–	1	1	1	1	–	1	2	1	–	1	1	–	16	
1914	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	1	1	–	–	–	–	3	
Viso	6	–	1	10	–	1	1	1	2	–	2	2	3	–	3	2	–	35	

Iš 35 vakarų (28 spektaklių, 23 viešų spektaklių) Glinskis surežisavo 20

VII. 1912–1918 METŲ KRONIKA

1. 1912 metai

1. Sausio m. 6 d. *Savitarpiečių* naudai pastatyta „Keistutis“, – šio vaidinimo vaisiai jau aukščiau buvo minėta. Afišos spausdinta rusų kalba (tik „Keistutis“ – lietuviškai), jose traukia dėmesį reklaminė dalis:

> Truppoj dramatičeskich artistov pod režisiorstvom talantlivago *K. G. Glinskago* predstavlena budet v 1-j raz v S. Peterburge istoričeskaja tragedija... Večer obeščajet byt' očen' interesnym, kak pokazatel' istoričeskago prošlago litovcev. Iziaščnyje kostiumy, butaforija, lučšije artističeskije sily, prinimajuščije učastije – vsio govorit v pol'zu uspecha. Etim večerom zakančivajets'a cikl istoričeskich litovskich večerov.

2. Sausio 14 d. *mažturčių* vardu labdaringiems tikslams pakartota 1911 m. statytoji pjesė „Ūkanose“. Pirmą kartą vaidinant šią pjesę Jono „pareigas ėjo“ Jurgis Byla, antrą kartą – Virkietis, kuris esą per dvi repeticiji sugebėjęs gerai pasirengti šiai rolei.

3. Sausio 30 d. Studentų Draugija surengė „Užgavėnių vakarėlį“ – dainos, fortepijonas, deklamacija, šokiai etc. iki 5 v. ryto.

4. Vasario 5 d. Suvorino teatre K. Glinskiui režisuojant antrąsyk suvaidinta „Keistutis“. E. Bilminiutė, vaidinusi pirmą kartą Aldonos rolę, išvažiavo Užgavėnių atostogoms, – ją turėjo pakeisti kita artistė. Jos įpėdinė St. Jurgelionytė per dvi repeticiji pasiruošusi (tiek repeticijų kartojamiems veikalams tebuvę daroma) ir labai gerai savo uždavinį atlikusi. Ši rolė esą buvusi siūlyta L. Vienožinskaitei. Apie šį pasiūlymą A. Jasūdžio užrašuose pastebėta:

> Artistė (L. Vienož.) griežtai atsisake, nepaisant meldimų ir direkcijos ir režisieriaus del stokos laiko atsakančiam prirengimui tos roles. Tas aiškei parodo, kad mus artistai labai rimtai žiuri į atlekamas jais roles.

Artistų pažiūrų apibūdinimą galima būtų papildyti ir iš kitos pusės. Š. m. rudeniop Jurgis Byla buvo sutikęs vaidinti pjesėj „Vagys“ ir paskui atsisakė, pranešdamas:

Manau, kad tas mano žingsnis nepakenks išpildymui veikalo „Vagis". Išviso padaritą vieną trumpą repeticiją ir duotus man nurodymus link išpildimo rolės Jokubo aš pasistengsiu perduoti savo pavaduotojui. Taip kad antrąją kartą statyti tą patį aktą nėra prasmes.

5. Vasario m. 21 d. įvyko studentų vakaras, kuriame vaidinta „Meška" (Čechovo) koncertas, šokiai, etc.

6. Kovo 31 d. *mažturčių* naudai vaidinta „Švarkas ir milinė". Afišoj, tarp kitko, reikšmingai pasakyta: „Zakrytije sezona. Poslednij litovskij večer... *Postojannoju truppoju dramatičeskich artistov,* pod režisiorstvom K. Glinskago predstavleno budet..."

7. Bal. m. 15 d. įvyko „rytas" M. K. Čiurlioniui paminėti. Jame J. Zubrickas pasakė lietuviškai įžangos žodį; S. Makovskij skaitė rusiškai tema: „Čurlianis, kak chudožnik i čelovek". M. Liudvig grojo vargonais ir Viktoras Lipčenko dirigavo orkestru Čiurlionies kantatą „De Profundis". Polockaja Emcova paskambino fortepijonu 5 Čiurlionies harmonizuotas daineles. Valerian Čudovskij kalbėjo tema: „O živopisnom soderžaniji kartin N. K. Čurlianisa".

Antrojoj „ryto" daly: E. V. Brugger, O. J. Sergijevskaja, M. A. Golitison ir V. O. Seliach – vokalinis kvartetas padainavo 5 Čiurlionies harmonizuotas daineles; Viačeslav Ivanov skaitė apie Čiurlionies tapybą; M. E. Jovanovič paskambino 6 Čiurlionies eskizus fortepijonu; V. Lipčenko Simfonijos orkestras pagrojo simfonišką poemą „Miške".

8. Rugs. 30 d. *Mažturčių* naudai, Glinskiui režisuojant, vaidinta „Vagys".

9. Spal. 20 d. *Labdarių* surengta, Glinskiui režisuojant, suvaidinta iš rankraščio „Pavasario Auka" (vertimas).

10. Lapkričio 24 d. *Mažturčių* naudai vaidinta „Dumblynė".

11. Gruodžio 27 d. įvyko rusų žurnalo „Vestnik Znanija" (žurnalo 10 metų sukaktuvėms) surengtas etnografinis vakaras. Jame dalyvavo su savo dainomis, šokiais, tautiškais kostiumais, (programo tvarka): velikorosai, gudai, lietuviai, žydai, armėnai, totoriai ir baškirai, estai, suomiai ir ukrainiečiai (latviai ir

lenkai – nedalyvavo). Lietuvių skyriaus rengėjas buvo A. J. *Moravskis,* jo muzikalinės dalies vedėja – Imperat. teatrų artistė E. O. *Sonki.*

Sonki, Brugger, Kutkauskas ir V. A. Seliach padainavo Čiurlionies: a) „Sutems tamsi naktužėlė", b) „Išėjo seselė", c) „Bėkit, bareliai". Č. Sasnausko vedamas choras padainavo (jo paties kompoz.): a) „Karvelėlis" ir b) „Močiutė".

Imper. teatr. artistas I. I. Čekryginas pastatė lietuvišką baletą: suktinį ir čiužinį. Šoko: Juozapaitytė, Orentaitė, Orlauskaitė, Rakštienė, Ambraziejus, Busilas, Norkaitis, Piščikas. Kostiumams eskizus darė dail. Iz. Paškevičius. „Vakare" buvo įrengti kioskai. Programos tvarka: 1. lietuvių, 2. kaukaziečių, 3. esperantistų ir 4. „Vestnik Znanija". Lietuvišką kioską suruošė A. Žmuidzinavičius. Jame buvo pardavinėjama tautodailės dirbiniai. Lietuvių skyrius, sprendžiant iš rusų laikraščių pranešimų, turėjo didelio pasisekimo.

2. 1913 m.

1. Sausio 6 d. *Savitarpiečiai* suruošė koncertą – balių. Koncerte dalyvavo daugiausia rusų muzikai. Iš lietuvių – Č. Sasnauskas dirigavo dideliu choru, Piščikas dirigavo stygų orkestru ir A. Kutkauskas padainavo „Užmigo žemė". Teatro muziejuje esamoje šio vakaro programoj ties Kutkausko vardu įrašyta (berods A. Jasūdžio ranka): „dyde su laiku gali but speka".

2. Vasario 16 d. – *mažturčių* surengtas koncertas; programa – panaši į sausio 6 d. programą, (daugiau – rusai), tik choru dirigavo A. Busilas, ne Sasnauskas.

3. Vasario 20 d. – įvyko „Jaunimo Vakaras" (*Mažturčiai*), vaidinta: a) scenos iš Maironio poemos „Jaunoji Lietuva", b) „Neatmezgamas mazgas", c) monologas „Ponaitis".

4. Vasario 22 d. *Mažturčių* naudai, režisuojant K. Glinskiui, vaidinta „Liūdna dainelė".

5. Kovo 25 d. (gavėnioj) „išmėginimo dėliai" *mažturčiai* die-

nos metu suruošė spektaklį. Vaidino „Genovaitę", režisavo Glinskis, bet spektaklis pasisekimo neturėjo, – publikos maža teprisirinko.

6. Bal. 20 d. *Savitarpiečiai,* susidėję su studentais, suvaidino „Blindą" – be pasisekimo. Peterburgo lietuviai jau buvo pripratę prie Glinskio pastatymų ir tučtuojau pajuto skirtumą tarp spektaklių, Glinskio režisuotų, – ir be jo režisūros. Čia netiesioginiu būdu, bet gana vaizdžiai paaiškėjo Glinskio nuopelnai Peterburgo lietuvių teatrui.

7. Bal. 27 d. *mažturčiai* surengė paskutinį šio sezono vakarą – vaidino „Audrą giedroje" – be režisieriaus (programose nepažymėta). Dalyvavo ir A. Busilo vedamas choras.

8. Spalio 5 d. *Mažturčiai* pradėjo sezoną (afišose: *Otkrytije Sezona litovskago teatra*) suvaidindami „Smuklę" ir „Žentą del parodos". Režisavo Glinskis.

9. Spalio 19 d. Vakarą rengia *labdariai,* vaidina „artistai-mėgėjai" (ne mažturčių „nuolatinė trupė") Žemkalnio „Abu labu", režisuoja Glinskis. Koncertinėj daly dalyvauja „žinomieji artistes ir artistai" (taip afišose skamba)**, E. Bilminiūtė, Dvorakovskis, J. Tallat-Kelpša, G. Feterauskas, St. Šimkus.

10. Spalio 26 d. *mažturčių* „nuolatinė trupė", Glinskiui režisuojant, suvaidino pjesę „Vagys", + Busilo choras. Vaidinama priemesty, už Narvos Vartų, darbininkams. Bilietai – papiginti: nuo 30 kap. iki 2,50 rub.

11. Lapkr. 16 d. *Mažturčių* vakaras. Vaidina „artistai-mėgėjai" (taip parašyta afišoj, nebe „nuolatinė trupė", nors vaidina tie patys asmenys) „Vyro ieškojimas", režis. Glinskis.

12. Lapkr. 23 d. – *Savitarpiečių* koncertas – balius. Programa – beveik rusiška. Iš lietuvių dalyvauja tik A. Kutkauskas ir St. Šimkaus choras.

13 ir 14. Gruodžio 29 ir 31 d. *mažturčiai* suruošia, režisuojant Glinskiui, po vakarą. Pirmasai ruošiamas miesto centre, vaidinama „Gyvieji nabašnikai", antras – darbininkams „Užburtas Kunigaikštis". Vaidina abiejuose vakaruose tie patys asmens – „nuolatinė trupė".

15. *Mažturčiai* su *Savitarpiečiais* birželio pradžioje ruošė bendrą „gegužinę", tik paskui smarkiai susipyko, pelno nepasidaliję: renginio darbą dirbo vieni *mažturčiai*, o dalies pelno (pusės), einant susitarimu, pareikalavo ir *savitarpiečiai*. Todėl *mažturčiai*, supykę sekamą 16. „Gegužinę" birželio pabaigoj suruošė jau patys vieni.

3. 1914 m.

1. Vasar. 2 d. – *Mažturčių* vakaras, *mažturčių* draugijos gyvenimo dešimtmečiui paminėti. Vaidino „nuolatinė trupė", K. Glinskiui režisuojant, „Amerika pirtyje" ir „Girnkalnio Užgavėnės".

2. Vasar. 15 d. – *Savitarpiečių* koncertas; programa beveik visa rusiška. Lietuvius atstovauja A. Kutkauskas ir St. Šimkaus choras.

3. Bal. 12 d. – paskutinis šiame sezone *savitarpiečių* vakaras. Vaidino „nuolatinė trupė" „pod režisiorstvom" (taip ir teberašoma afišoj!) V. Braziulevičiaus „Prieš vėją nepapūsi". Tai buvo pirmas V. Braziulevičiaus – režisieriaus pasirodymas.

4. Bal. 27 d. Spaudos atgavimo dešimtmečiui paminėti *labdarių* vakaras. „Nuolatinė trupė", rež. Glinskis, vaidina „Sugrįžo". Dalyvauja A. Busilo choras.

4. 1915 m.

1. Sausio 4 d. Peterburgo Lietuvių nukentėjusiems del karo šelpti Draugijos naudai vaidinama „Pilėnų Kunigaikštis". Afišoje trupė vėl kitaip kvalifikuojama: „ustraivajemyj truppoju dramatičeskich artistov litovcev pod režisiorstvom V. Braziuleviča..."

2. Sausio 25 d. *Labdarių* surengtas studentų naudai vakaras. Vaidina „artistai-mėgėjai" režis. K. Glinskiui, „Apsiriko", koncertinė dalis.

3. Vasario 1 d. Labdarių vakaras. Vaidina mėgėjai „Kovą"

ir „Be šulo". Režisuoja – Skrajojamojo teatro režisierius J. Vaičkus, šiose pareigose berods pirmą kartą Peterburge pasirodęs.

4. Bal. 4 d. *Savitarpiečių vakaras.* Vaidina mylėtojai, nauji žmonės, „Beauštanti aušrelė". Čia pirmą kartą pasirodo Peterburge U. Babickaitė. Režisierius – nepažymėtas. Vakare dar Puskunigis groja kanklėmis ir pirmą kartą Peterburge Adomavičius diriguoja choru.

5. Bal. 11 d. „Petrapilio lietuvių del karo nukentėjusiems šelpti Draugijos naudai" „Petrapilio lietuvių dramos muzikos kuopos artistai" vaidina „Velnias ne boba". Po spektaklio – Adomavičiaus choras. Šis vakaras – minėtinas dvejopai: 1) Pirmas legalizuotas aktorių draugijos pasirodymas; režis. V. Braziulevičius. 2) Pirmas Peterburge „lietuvių vakaras" be šokių.

6. Rugs. 8 d. įvyko „Patriotinis Dolinos koncertas" lietuvių tremtinių naudai: Programoj dalyvavo vieni rusai, dainavo ir grojo rusiškus dalykus. Tiktai Šimkaus „Kur bakūžė samanota" padainavo milžiniškas choras, pritariant didžiuliam orkestrui (keli orkestrai, kaip ir chorai, sujungta).

7. Lapkr. 8 d. Ninos Slavskos grynai rusiškas koncertas. Tiktai gryno pelno dalis (nepažymėta kuri) skiriama lietuvių tremtiniams šelpti.

8. Lapkr. 22 d. Legalizuotosios artistų kuopos naudai vaidinama „Mindaugis" (pirmas spektaklis kuopos naudai). Spektaklis pažymėtinas ne tik tuo, kad jis apsiėjo be šokių, bet ir tuo, kad „profesionalų trupė" šį kartą apsiėjo ir be režisieriaus...

1915 metų bėgyje nauja:

a) artistų draugija – legalizuota, rengia net savo naudai spektaklius;

b) Atsiranda nauja draugija „P. L. N. D. K. Š. Draugija", reikalinga lėšų ir skatinanti spektaklius;

c) prasideda spektakliai be šokių;

d) spektakliai prasideda anksčiau (jei be šokių – „normališkai" – apie 8 v.), apie 6-tą valandą vakaro, ir šokiai baigias 11–12 v.;

e) žymu pastatymų nubiednėjimas. Net programos, seniau buvusios tokios puošnios, dabar nebespausdinamos, – hektografuojamos;

f) pasirodo nauji daug žadantys aktoriai (U. Babickaitė);

g) veikia trys režisieriai: Glinskis, Braziulevičius ir Vaičkus. Bet „profesionalų trupė", 1911–1914 metų bėgyje be režisieriaus nedirbusi, dabar ir „Mindaugį" be jo stato!

5. 1916 m.

1. Sausio 24 d. Studentų „Šeimyniškas vakaras", vaidinta „Paskubėjo" + koncertas.

2. Kovo 6 d. *Labdarių* „dienos spektaklis" tremtinių – vidurinių mokyklų mokinių naudai. Vaidinama Vaičiūno „Pražydo nuvytusios gėlės". Tai buvo P. Vaičiūno, kaip dramaturgo, debiutas. Debiutuoja čia Vikienės rolėje A. Kurmytė. Kiti vaidintojai – naujokai: dauguma jų vaidina pirmą kartą ir paskutinį. Be režisieriaus.

3. Kovo 27 d. Artistų kuopa „savo naudai" vaidina „Živilę". Režisuoja Jurgis Linartas, atsikėlęs iš Rygos į Peterburgą. Jo debiutas Peterburge nebuvo laimingas. Per repeticijas tiek smarkiai susikivirčija su aktoriais, kad vienas jų užsirašo į programą: „Režisierius iškoliojo" negod'aji, prachvosty, mazuriki, šaika mazurikov"... Gal tik Rygos režisieriams taip pritinka kolioti artistus laike repeticijų..."

4. Bal. 16 d. Šv. Kotrynos gimnazijos mokiniai rengia šeimynišką vakarėlį. Vaidina „Verpėją po kryžiumi" + koncertas.

5. Geg. 8 d. Suvorino teatre „dienos spektaklis". Artistų kuopa, režis. Glinskiui, stato „Keistutį" ir dalį pelno skiria lietuvių tremtinių mokykloms šelpti.

Kuopa pasidirbdino sulig P. Rimšos piešinių papuošimus spausdinamoms programoms ir afišoms, kuriuos nuo šios dienos pradeda nuolat vartoti.

6. Geg. 15 d. „Muzikos Dramos kuopa" suvaidina pjesę

„Nebe pirmas" lietuvių pabėgėlių moksleivių naudai. Režisuoja pirmą ir paskutinį kartą R. Januškevičienė.

7. Spal. 8 d. „Kuopos vakaras", – vaidinama „Aukso dievaičiai". Režis. K. Glinskis.

8. Rugp. 27 d. „Kuopos vakaras". Naujas režisierius V. Bičiūnas stato „Rūtų vainikas", P. Adomavičius diriguoja choru. Bičiūnas pradėjo naujovę – afišose imta skelbti: „Vaidinimo laiku pasivėlinusieji salėn nebus leidžiami".

9. Spal. 29. „Kuopos vakaras". Eina „Lietuvaitės". Režisuoja Glinskis. Afišose skelbiama: „biletų kainos papigintos", nors faktinai jos buvo normalės nuo 50 kap. iki 4 r. 75 kap.

10. Lapkr. *Mažturčiai* rengia, „kuopa" – vaidina karo tremtinių naudai. Režisuoja J. Linartas „Keršto". Koncertiniame skyriuje – K. Petrauskas.

6. 1917 m.

1. Vas. 5 d. „Skrajojantis teatras artisto Juozo Vaičkaus", „dalyvaujant Mortai Vaičkienei", suvaidina „Genovaitę" ir „Be šulo". Režisierius – rengėjas J. Vaičkus.

2. Vasar. 9 d. Šv. Kotrynos gimnazijos vakaras. Vaidina „Namai – pragarai" + koncertas.

3. Vasar. 12 d. Č. Sasnausko vardo Draugija surengė jo kūrinių koncertą. Choru diriguoja prof. J. Vitol, vargonais groja F. F. Griben. Gryno pelno dalis skiriama Sasnausko vardo stipendijos steigimui.

4. Bal. 6 d. Vaidinama „Undinė" ir statoma baletas. Berods pirmą kartą afišose nežymima nei kas vaidina, nei kas režisuoja, nei kas rengia vakarą, nei kam pelnas skiriamas. Faktiškai rengia vakarą ir režisuoja U. Babickaitė. Vaidina pripuolami mėgėjai.

5. Bal. 22 d. Rengia „Lietuvių Draugijos Centralinis Komitetas". Režisuoja J. Linartas „Likimo bausmę" ir „Dėdė atvažiavo". Vaidina pripuolami mėgėjai. Koncertinėj daly – K. Petrauskas.

6. Lapkr. 18 d. Šv. Kotrynos gimnazistai vaidina „Kurčią žentą". Režisuoja St. Pilka, VIII kl. gimnazistas.

7. 1918 m.

1. Sausio 3 d. Užmiesty *„Kolpino"* Žiemos teatre surengta pusiau lietuviškas, pusiau rusiškas spektaklis – koncertas, Lietuvos karo tremtinių naudai. Vaidinime dalyvavo daugausia J. Vaičkaus artistai (Kurmytė, Kubertavičius, Stanulis...), vaidinę lietuviškai ir rusiškai. Lietuviškai vaidinta Vaičiūno „Aukos". Rusiškai: Čechovo „Jubilej" ir Averčenkos „Rycar' industriji". J. Bieliūnas tame vakare dirigavo lietuvišku choru.

2. Sausio 22 d. „Karo imtynių naudai" anonimiškas „artistų mėgėjų būrelis" suvaidina: a) „Likimo bausmė", b) „Meška", c) „Aš numiriau".

4. Sausio 31 d. Vaidinama „Žiburėlio" naudai „Mirga". Nei rengėjai, nei aktoriai, nei režisierius – nesiskelbia.

3. Sausio 27 d. „Skrajojantis Vaičkaus teatras" vaidina „Pražydo nuvytusios gėlės" ir „Šalaputris". Režisuoja J. Vaičkus.

5. Vasar. „Skrajojantis Vaičkaus teatras" vaidina „Velnias – ne boba" ir „Neatmezgamas mazgas". Režis. – J. Vaičkus.

6. Bal. 7 d. J. Bieliūnas surengė „savo naudai" didelį lietuviškai rusišką koncertą, kuriame jis diriguoja lietuvišku choru. Koncerte dalyvauja rusų tarpe Kipras Petrauskas ir Petras Oleka.

VIII. PETERBURGO LIETUVIŲ TEATRO REPERTUARAS

Pilnas pjesės pavadinimas	Sutrump.	Vaidinimo metai
Abejotina ypata	Ay	1902 ir 1904 m.
Abu labu	Al	1913
Adomas ir Jieva	Aij	1905
Alkani žmonės	–	?

Pilnas pjesės pavadinimas	Sutrump.	Vaidinimo metai
Amerika pirtyje	Ap	1898 vas. 12 d. 1902 – 3 kartus 1904, 1909, 1914
Anga	An	1908
Anykščių šilelio (ištraukos)	Aš	1898 vas. 12 d. 1900 rugs. 16 d.
Angliakasių apskrity	Aa	1910
Apsiriko	Aps	1914, 1915
Aš numiriau	Anu	1918
Audra giedroje	Ag	1904, 1905 1908, 1913
Aukos	Au	1918
Aukso dievaičiai	Ad	1916
Aukso veršis	Av	1901 bal. 1 d. 1901 bal. 7 d. 1903 – 2 kart 1904
Baletas:		
Suktinis	Ba	1905, 1908 1912
Kepurinis	Ba	1905, 1908, 1912
Klumpakojis	Ba	1912
Čiužinė	Ba	1908
Beauštanti aušrelė	Be	1915
Be šulo	Bš	1915, 1917
Bezai žydi	Bž	1902
Blinda	Bl	1908, 1913
Daina nemokančio rašyti	Dnr	1900 rugs. 16 d.
		1900 rugs. 16 d.
Dėdė atvažiavo	Da	1901 – 2 kart.
Dumblynė	Du	1904, 1905,1917
Duonelaičio poema (ištraukos)	Dp	1899 gruod. 28 d.
Gedimino sapnas	Gs	1911
Genovaitė	Gen	1910, 1913, 1917
Geriau vėliau, negu niekad	Gv	1901 gruod. pab. 1904
Girnkalnio užgavėnės	Gu	1914
Gyvieji nabašnikai	Gn	1913

Pilnas pjesės pavadinimas	Sutrump.	Vaidinimo metai
Inteligentai	In	1911
Jaunikis	Ja	1908
Jaunoji Lietuva (ištraukos)	Jl	1913
Jubiliejus	Ju	1918
Judka Mendelis	Jm	1918
Kauno pilies išgriovimas	–	1894 (?)
Kaminorius ir malūnininkas	Kim	1903 – 2 kart. 1904, 1905, 1908
Kelionė į Šiaulius	Kiš	1915
Keršt as	Ker	1916
Kęstutis	Kęs	1912 – 2 kart. 1916
Kova	Ko	1915
Kurčias žentas	Kž	1917
Lietuvaitės	Lie	1910, 1916
Likimo bausmė	Lb	1917, 1918
Liūdna dainelė	Ld	1913
Maušė ir Ickė	Mir	1901 bal. 7 d.
Meilę suardyt – tai nuodėmę pagimdyt	Msa	1902 rugs. 28 d.
Meška	Me	1912, 1918
Mindaugis	Min	1905 vas. 25 d. 1915
Mirga	Mi	1918
Mudviejų vienas tur vesti	Mvt	1905
Mūsų bajorai	Mb	1904
Mūsų gerasis	Mg	1905
Namai – pragarai	Np	1917
Neatmezgamas mazgas	Nm	1903 – 2 kart. 1904, 1908 1913, 1918
Nebe pirmas	Neb	1916
Nepadėjus nėr ko kasti	Nnkk	1900 bal. 13 d. 1901, 1903 – 2 kart. 1905
Ne sau žmonės	Nsž	1910

Pilnas pjesės pavadinimas	Sutrump.	Vaidinimo metai
Nesipriešink	Nes	1904
Nutrūko	Nu	1908
Pabaigtuvės	Pab	1902 – 2 kart.
Paskubėjo	Pas	1916
Paskutinį kartą	Pk	1904, 1908
Pavasario auka	Pa	1912
Pilėnų Kunigaikštis	Pilk	1911, 1915
Ponas ir mužikai	Pim	1900 lapkr. 21 d.
		1902, 1906
Ponaitis	Pon	1913
Pražydo nuvytusios gėlės	Png	1916, 1918
Prieš vėją nepapūsi	Pvn	1914
Rycar' industriji	Ri	1918
Rūtų vainikas	Rv	1916
Smuklė	Smu	1913
Sugrįžo	Sug	1914
Svarbi priežastis	Sp	1908
Šalaputris	Šal	1918
Šiaučius ir jo šeimininkas	Šijš	1898 spalių 2 d. 1899 gruod. 28 d. 1903 – 2 kart.
Šnekant apie senus jaunikaičius	Šasj	1901
Šykštus raitelis	Šr	1903 – 2 kart.
Švarkas ir milinė	Šim	1912
Tiktai niekam nesakyk	Tnn	1904
Ūkanose	Ūk	1911, 1912
Undinė	Un	1917
Užburtas Kunigaikštis	Ubk	1909, 1913
Vagys	Vag	1912, 1913
Vaito piršlystė	Vp	1907
Valsčiaus sūdas	Vs	1908
Velnias – ne boba	Vnb	1910, 1915, 1918
		1902 vas. 21 d.
Velnias spąstuose	Vels	1903
Verpėja po kryžium	Vpk	1916

Visi edisonai	Ve	1901
Viskas ant svieto	Vas	1901
Vyro ieškojimas	Vi	1913
Žentas dėl parodos	Ždp	1895 kovo 31 d. 1901 – 2 kart. 1904, 1913
Žilė galvon – velnias uodegon	Žgv	1901 rugs. 22 d.
Živilė	Živ	1903 1916

IX. PETERBURGO LIETUVIŲ TEATRO REŽISIERIAI

Pavardė, vardas	Pjesė	metai	
Babickaitė Unė	Un	1917	
Bičiūnas Vytautas	Rv	1916	
Braziulevičius Vladas	Pilk	1915	
	Vnb	1915	
	Pvn	1914	
Feterauskas Gustavas	Ag	1905	
	Pim	1906	
	Lie	1910	
Glinskis Konstantinas			
	Pilk	1911	
	Gs	1911	
	Uk	"	(2 kart.)
	Kęs	1912	(2 kart.)
	Me	"	
	Šim	"	
	Vag	"	
	Pa	"	
	Du	"	
	Ld	1913	
	Gen	"	
	Smu	"	
	Ždp	"	
	Al	"	
	Vag	"	
	Vi	"	

Pavardė, vardas	Pjesė	metai
	Gn	"
	Ubk	"
	Aps	1914
	Ap	"
	Gu	"
	Sug	"
	Aps	1915
	Kęs	1916
	Ad	"
	Lie	"
Grigaitis Pijus	Min	1904–1905
	Ap	1904
Januškevičienė R.	Neb	1915
Jurgelionis Kleofas	Min	1904–1905
	Ag	1905
	Mg	"
Kuraitis Viktoras	Vels	1903
	Žgv	"
	Šijš	"
	Nnkk	"
	Av	"
	Nm	"
Linartas Jurgis	Živ	1916
	Ker	"
	Ld ir Da	1917
Michailovas [N.]	Gen	1910
Palionis [Mikas]	Žgv	1901
	Vels	1901
	Ap	1904
Pilka Stasys	Kž	1907
Sleževičius Mykolas	Gen	1910
Smolskis Jurgis	Min	1904–1905
Strazdas Jurgis	Gen	1910
Tallat-Kelpša Juozas	Kim	1908
Vaičkus Juozas	Ko	1915
	Bš	"
	Gen	1917
	Bš	"
	Vnb	"

Pavardė, vardas	Pjesė	metai	
	Nm	1918	
	Png	"	
	Sal	"	
Vinkleris L.	Šijš	1898	
	"	1900	(2 kart.)
	Pab	1902	(2 kart.)
	Ay		
Voldemaras Augustinas	Min	1904–1905	
Zauka Juozas	Nnkk	1900	
Žilinskis, L. Pokorskis	An	1908	
	Pk	"	
	Vnb	"	

X. PETERBURGO LIETUVIŲ TEATRALINIAI PSEUDONIMAI

Aguona K.	–	K. Buterlevičiutė
Dobilas J.	–	J. Petraitis
Dobilėlis, J.	–	Antanas Varnas
Dora, S.	–	S. Mošinskaitė
Erema	–	J. Vyšniauskas
Gratas	–	G. Feterauskas
Gustavas	–	G. Feterauskas
Jasiūnas, A.	–	A. Jurgelionis
Ingėlė, Ant.	–	Ant. Ingelevičius
Kabukas	–	K. Bieliūnas
Kaplys, A.	–	A. Jasūdis
Laimutė	–	Petron. Žemaitytė
Liepa	–	M. Jasnauskaitė
Longinas, L.	–	L. Jonuška
Margalis, A.	–	A. Purėnas
Mariutė, M.	–	M. Jasnauskaitė
Obuolėlis	–	E. Jurgelionytė
Pinavija	–	J. Lukšienė
Pivarienė, E.	–	E. Jurgelionytė (?)
Pranys, A.	–	Antanas Varnas
Puriškac	–	J. Valansevičius

Raulas, P.	–	Bliūdžius
Rūta	–	Jankauskienė (1904–1906)
R a, R ta, E.	–	Stef. Jurgelionytė (1909–1914)
Sibukas	–	L. Vinkleris
Spurgis Jurgis	–	Bliūdžius
Šeškis	–	Pijus Grigaitis
U-s	–	Urbonas
Valevskytė Valevskaja	–	Petron. Žemaitytė
Velniukštis	–	Bronisl. Adomonytė
Zuzė	–	Stepalionaitė
Žaibas	–	Jasnauskas

XI. PETERBURGO LIETUVIŲ TEATRO DALYVIAI

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
A. A.		1907	Vp	Belazoras
Abramaitis J.	Darbinink. (Jis yra ir Abramavičius)	1913	Ubk	Gydytojas
		"	Ždp	Motiejus
			Sm	1 Kortininkas
		1915	Pilk	Merūnas
Abramavičius J.	(žiūr. Abramaitis)	1912	Kęs	Statistas
Adomavičius P.	Stud. (konserv.)	1915	chore	Dirigavo (2 k.)
		"	"	Dirigavo (1 k.)
Aguona, K.	(žiūr. K. Buterlevičiūtė)	1904	Gv	Juzė
	Baltinių siuvėja;	"	Tnn	Sora
	vėliau ištekėjo	"	Mb	Ona
	už Kusin'o	1905	Kim	Barbora
		"	Ag	Magdalena
		"	Min	Ragnytė
		"	Mg	Vėdarienė
		"	eilės	deklam. (2 kart.)
		1906	Pim	Onytė
		1907	Vp	Šopienė

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
		1908	Nm	Marytė
		"	Ag	Magdalena
		1909	Ap	Agota
		1911	Pilk	Rėda
		1912	Kęs	Birutė (2 kart.)
		1912	Šim	Ona
		1912	Vag	Elena
		"	Pa	Kotryna
		1913	Vag	Elena
Aleksandravičius B.	Stud.	1908	–	Šokių dirigent.
Aleksejus A.	Darbinink.	1912	Pk	„Scenorius"
		1913	Ld	"
Aleksejutė A.	Gailest. sesuo	1913	Vi	Katrė
		1914	Su	Magdė
Andžijauskaitė T.		1916	Neb	Verutė
Ambrozejus	Stud.	1912	Etnogr.v.	Šokiai
Antanaitis	Provizorius	1902	Ap	Antanas
		"	Pim	Jonas
		1903	Šijš	Šašoška
		"	Nnkk	Jurgis
		"	Nm	Margelis
Antanaitis	Provizorius	1904	NM	Margelis
Antaniukas		1908	Ag	Kupetys
Antano Sūnus		1908	Ag	Grigaitis
Antonevičius	Šv. Kotryn. baž. komit. bugalteris	1902	Ap	Bekampis
Auglys K.	Darbinink.	1912	Kęs	Statist.
Audėjus	Stud. kons.	1909	Konc.	Solo
Babickaitė Unė	Tarnautoj., mokyt.	1915	Be	Gražioji
		"	Min	Aldona
		1916	Lie	Judita
Baikštytė		1903	Av	Emma
Balčevskaitė		1902	eilės	deklam.
Balčikonis Juozas	Student.	1909	Ap	Antanas
			Ubk	Daktaras
Baleišis J.	Mechanik.	1913	Sm	Stor. Jonukas
		1914	Pon	Arvydas
		1915	Pilk	Girtas kryž.

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
Baltramaitis S.	Imp. Bib. bibliotek.	1903	Nnkk	Kazys
Bartašius J.	„Kontorščikas"	1911	Gs	Aužnolis
		"	Pilk	Silvestras
		1913	Vi	Burbulis
		"	Gn	Suflerius
		1914	Pvn	Daunoras
		"	Sug	Švedas
		1915	Pilk	Henenbergas
		"	Min	Trainaitis
		1916	Neb	Borisas
		"	Kęs	Butrimas
		"	Živ	Dimitras
Bartoševičius	Geležinkel. konduktor.	1909	Ubk	Germanas
Bastys Jus.	VII klasės gimn. mok.	1916	Vpk	Pikta dvasia
Bieliūnas Kazys	Sv. Kotryn. gimn. mok.	1911	Uk	Scenorius
	(žiūr. Kabukas)	1912	"	"
		"	Pa	"
		"	Vag	"
		1913	"	"
Bieliūnas J.	Stud.	1918	Chore	dirigavo
	"		dainavo	Solo (bis)
Bilminiutė Elena	Stud.	1911	Uk	Marytė
		1912	Pa	Uršė
		"	Kęs	Aldona
		"	Uk	Marytė
		1913	Konc.	fortepijon., (bis)
Bilminiutė E.	Student.	1915	Konc.	fortep. (bis)
Bimba P.	K. mok. m.	1905	Mg	Peliukas
Biržiška Viktoras	Stud.	1905	Ba	Šokėjas
Bitinaitė Teodora	Skalbyklos savininkė	1911	Uk	Agnieška
		1912	Pa	Jieva
		1912	Uk	Agnieška
Byla Jurgis	Stud.	1911	Uk	Jonas
		"	In	Ragaišis
Bliūdžius Mikas	Stud. (žiūr. Raulas, Jurgis Spurgis)	1910	Vnb	Rolė nepažym.
Bliūdžiutė	Stud.	1911	In	Mariutė
Bobravičius	Stud. kon.	1909	Konc.	dain. solo
		1912	"	"

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę“
Brauras		1916	Konc.	Smuikas
Braziulevičius Vl.	Stud.	1911	Gs	scenorius
		"	Uk	Sufler.
		"	Pilk	Rėdos pasiunt.
		1912	Kęs	Kunonas (bis)
		"	Vag	Sufler.
		"	Šim	Zigmantas
		1913	Ld	Suflerius
		"	JI	Tumas
		"	Sm	Virpa
		"	Ždp	Žmudskis
		1915	Aps	Vargoninkas
		"	Pilk	Nemuras
Bražėnas K.	VIII k. gim. mok.	1916	eilės	dėklam.
		1917	Konc.	solo dain.
Bražonytė A.	Mokinė	1918	Au	Daugėlienė
Bražonytė O.	Mokinė	1916	Lie	Uliutė
Briedis Česlovas	Banko tarnautojas	1911	Uk	Kaimo meilužis
		"	Pilk	Komtūras
		"	Gs	Protutis
		1912	Pa	Andrius
		"	Uk	Šaltyšius
		"	Kęs	Statistas
Bružas Antanas	Mokytojas	1916	Neb	Stumbras
		"	Kęs	Vaidyla (Mar. v.)
Budreika S.	Sąskaitin.	1911	Pilk	Rauba
Budreika V.	Darbinink.	1913	Ubk	Šol
		"	Vi	Tarnas
		1915	Pilk	Pasiuntinys
Budvydas St.	IV kl. gim. mok.	1916	Vpk	Ragana
Bugailiškis P.	Stud.	1908	Bl	Suflerius
Bukoveckis	Darbinink.	1908	Ba	Šokėjas
Bunikis A.	Valdinink.	1909	Ap	Piršlys
		1912	Me	Lukošius
Burkauskas J.	Darbinink.	1913	Sm	Gervė
Busilas Antanas	Mokytojas	1912	Etnog. v.	Šokėjas
		"	Du	Mykalojus
		1913	Chore	dirigavo (6 syk.)

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę“
		"	Vag	Suflerius
		"	Sm	Adomas
		"	Vi	Didžiulis
		"	Ld	Gedertas
		"	Gn	Kvailevičius
		1914	Chore	dirigentas
		"	Sug	Dičkus
		1915	Min	Liutavaris
		"	Pilk	Šventas
Busilas M.	Prekybininkas	1915	Min	Daumantas
		1916	Lie	Goreckis
Buterlevičiutė K.	(žr. K. Aguona)	1902	Msa	Garnienė
		"	Pim	Liudytė
		1903	Nm	Marytė
		"	Ja	Natalija
		1904	Kim	Barbora
		"	Ap	Bekampienė
		"	Da	Marijona
		1909	Ubk	Gertruda
		1913	Sm	Karpavičienė
		"	Ždp	Kiksavičienė
		"	Ld	Magdė
Chodakauskaitė V.	Stud.	1911	In	Kristina
Čaplinskaitė M.	Kasininkė	1913	Sm	Zoska
		"	Gen	Berta
Čapskaitė		1908	Ba	Šokėja
Čekrygin J. J.	Marijos t. artistas	1908	Ba	Baletmeisteris
Čerkeliūnas Ant.	Studentas	1910	Gen	Brunas
Čiurlionis M. K.	muzik.dail.	1909	Konc.	fortep. savo kur.
Daugėla	Mokytojas	1911	In	Užbalys
		1912	Kęs	Konradas
Didžiulis Vytautas	Studentas	1910	Nsž	Dykasis
Didžiulis Julijonas	"	1913	Al	Kairys
Didžiulytė Aldona	"	1915	Ko	Kostancija
		"	Bš	Julė
Digrys A.	IV kl. gim. mok.	1917	Kž	Alena
		"	Np	Barbutė
Dylytė E.	Studentė	1915	Ko	Marikė

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
Dylytė O.	„	1915	Aps	Levikė
Dirmantas B.	Student.	1905	Ag	Grigaitis
Dirvianskaitė A.	"	1912	Konc.	fortepijonas
	"	1916	"	"
Dirvianskis V.	VIII kl. g.	1917	Kž	Tamošius
	mok.	"	Np	Taučius
Dobilas J.	(žiūr. Petraitį) Susis.	1904	Ždp	Žmudskis
	min. bugal.	1905	Min	Hermanas
Dobilėlis A.		1916	Rv	Tarnas
Dobilėlis J.	(žiūr. Ant. Varnas)	1905	Kim	Gratas
Dočkus Petras	Studentas	1911	Uk	Lopas
		1912	"	"
		1915	Ko	Kymantas
Dora S.	(žiūr. S. Mošinskait.)	1903	Šijš	Šaroškienė
		1904	Gv	Gendruta
Dubinderis		1915	Min	Kryžeivis
Dulaitis Vincas	Muitin. valdinink.	1911	Uk	Tardytojas
		1912	"	"
		"	Kęs	Vytautas (bis
		"	Pa	Indrikas
		1912	Du	Antanukas
		"	Vag	Petras
		1913	Ld	Konradas
		"	Gen	Sigitas
		"	Sm	Petras
		"	Ždp	Guzas
		"	Vag	Petras
		"	Vi	Valaitis
		"	Gn	Kišenis
		"	Ubk	Ermanas
		1914	Ap	Vincas
		"	Sug	Raulas
		1915	Pilk	Margis
		"	Vnb	Tindžiulis
		"	Min	Mindaugis
		1916	Živ	Porajus
		"	Kęs	Konradas
		"	Neb	Juras

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę“
		"	Rv	Ramota
		"	Lie	Kaz. Žagaras
		"	Ker	Manigirdas
Dulinskas V.		1916	Kęs	Tarnas
Dzukas		1902	Pim	Daugkontas
Eigelytė E.	Mokinė	1918	Au	Irma
		"	Ju	Tatjana (rusišk.)
Erema		1911	Gs	Skausgirdas
Feterauskas Gust.	Valst. taup. kasų direk.	1904	Kim	Gratas
	(žiūr. Gratas)	1908	–	tvarkdarys
		1913	Konc.	Duetas su K. Petrausku
Gabulaitė	Student.	1902	eilės	deklam.
Gaigalis	Studentas	1908	–	Šokių vedėjas
Galvanauskas Ern.	Student.	1905	Min	Daumantas
Galvydis J.	Mokin.	1913	JI	Darbinčius
Gedgaudas E.	VIII kl.g.	1916	Vpk	Dvarininkas
Genys		1905	Pim	Stonis
Girdvanaitė A.	Student.	1917	Gen	Berta
Glemža P.	Student.	1909	Ubk	Kamerdineris
		1915	Neb	Mikas
Glemžytė A.	Mokytoja	1913	Nm	Burokienė
		"	Konc.	dain. solo
Glemžytė E.	Mokytoja	1916	Neb	Miliutė
Gratas	(žiūr. Feterauskas)	1905	Ag	Kupetys
		1906	Pim	Magerskis
		1908	Konc.	dain. solo
Gribauskis		1908	Ba	Šokėjas
		1909	Ubk	I Tarnas
Gricevičius	Valdinink.	1900	Pim	Stonis
		1902	eilės	deklam.
		1903	"	"
			Nm	Kanapinskas
		1915	Pilk	iždininkas
Gricius	Darbinink.	1911	In	Vežėjas
Grigaitienė Vl.	Dainink.	1915	Konc.	dain. solo
		1918	"	"
Grigaitis J.	III k. g. m.	1916	eilės	deklam.

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
Grigaitis Pijus	Student.	1903	Šijč	Dagilis
		1904	Da	Tadas
		"	Nm	Vijurkas
	–	"	Ždp	Guzas
		"	Gv	Tautkus
		1905	Min	Heindenrich
		"	Mg	Zenonas
		"	Da	Adomas
		1904	Nes	Adomas
Guiskienė	Skalbėja	1900	Pim	Baltruvienė
		1902	"	"
Gurauskaitė		1902	eilės	deklam.
		"	Msa	Juozienė
Ingelė Ant.		1913	Jl	Jakštas
		"	Nm	Kanapinskas
Jocyna M.	Siuvėja	1904	Nes	Katrė
		"	Mb	Tarnaitė
		1905	Da	Jienutė
Jakštas [K.]		1895	Chore	dirigavo
Jakštas P.	IV kl. g. m.	1917	Np	Dėdienė
Januševičius J.	Tarnautoj.	1916	Živ.	Vaidyla
		1917	Lb	Mak
Januškevičienė R.	Dūmos ats. žmona	1916	Neb	Galia
Januškevičius P.	„S. Peterburger Zeitung"	1902	Ap	Farbčikas
	kor. Šv. Kotryn. gimn.	1913	Jl	Daugirdas
	mokytojas	„	eilės	deklam.
		„	Nm	Žydas
Jasinkevičius A.		1915	Aps	Juozas
Jasnauskaitė	(pas gimines gyven.)	1903	Nm	Burokienė
	(žiūr. Mariutė)	1904	Kim	Petronė
		"	Mb	Visgirskienė
		1905	Kim	Petronė
Jasiūnas A.		1912	Šim	Kaminskis
		"	Pa	Denševičius
		1913	Nm	Vijurkas
Jasūdis Antanas	(žiūr. Kaplys) Banko,	1902	Msa	Dr. Gumbaitis
	vėliau Geležink.	"	eilės	deklam.
	valdininkas	"	Pim	Berelis

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
		1903	Šijč	Gūkšnys
		„	Nnkk	Leiba
		„	Gv.	Gebrikas
		1904	Mb	Skaisgirskis
		1904	Ap	Faibčikas
		1905	Min	Vaišvilkis
		"	Nnkk	Sruolis
		1906	Pim	Berelis
		1910	Gen	Pustys
		1911	Pilk	Šventas
		1912	Kęs	Kęstutis (bis)
		"	Pa	Magnussen
		"	Du	Bagrevičius
		"	Vag	Karklienis
		"	Uk	K. Pukas
		1913	Gen	Brunas
		1913	Sm	Karpavičius
		"	Ždp	Kiksavičius
		"	Vag	Karklienis
		"	Gn	Žindulis
		"	Ubk	Jonas
		1914	Ap	Bekampis
		"	Sug	Rupinas
		1915	Pilk	Rymas
		"	Vnb	Keraitis
		"	Min	Vaišvilkis
		1916	Živ	Boleslovas
		"	Lie	Karklinskas
		"	Kęs	Kęstutis
Jonuška Lionginas	Mokinys, vėliau stud.	1912	Kęs	Statistas
		1913	Nm	Margelis
		"	Pon	(– monologas)
		"	Sm	Antanas
		"	Vag	Abromas
		1916	Pilk	Komtūras
Jucaitė		1915	Pas	Nastė
Jucevičienė		1910	Nsž	Kunelienė
Juchnevičius J.	IV k. g. m.	1916	Vpk	Magdė

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
	V k. g. m.	1917	Np	Taučiuvinė
		"	Kž	Simanas
Jučinskaitė		1913	Al	Kairienė
Juozapaitis K.	Mokinys	1913	–	tvarkdarys
		1914	Ap	Piemenukas
Juozapaitis V.	Mokinys	1913	Sm	III Kortininkas
		1915	Pilk	Rauba
Juozapaitytė Sofia	Mokinė	1911	Uk	Dain. – statistė
		1912	Pa	Magdelena
		"	Du	Rozalija
		"	Etnogr. v.	Šokėja
	1913	Ubk	Lotchen	
		1916	Lie	Jancia
Jurgelionis A.	VIII kl. g. mok.	1916	elės	dėklam. – dain.
		1917	"	"
Jurgelionis Antan.	(žiūr. Jasiūnas)	1911	Gs	
	Mokinys, vėliau	1912	Kęs	Albanas
	studentas	"	i"	Konradas
		"	Vag	Nemietis
		1913	Gen	Drakas
		"	Vag	Nemietis
Jurgelionis Kleofas	Student.	1903	Šr	Baronas
		"	eilės	dėklam.
		"	Nnkk	Aleksis
		1904	Nm	Kanapinskis
		"	Mb	Vidgirskis
		"	Pk	(– monolog).
		"	Ždp	Kiksavičia
		"	Gv	Kikilis
		1905	Da	Vinguras
		"	Min	Mindaugas
		"	Ag	Pliumpis tėvas
Jurgelionis Kleofas		"	eilės	deklamac. (bis
		"	Kim	Bon. Piklius
Jurgelionytė Elena	Pardavėja (žiūr. Rūta)	1904	Du	Ona
		"	Ap	Agota
		"	Av	Emma
Jurgelionytė J.	Mokinė	1916	Lie	Munia
		1916	Ker	Gailutė

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
Jurgelionytė Stefanija	Kasininkė	1912	Pa	Margarita
		〃	Šim	Marytė
		1913	Nm	Marytė
		1914	Ubk	Margarita
		1916	Kęs	Aldona
	〃	Rv	Sigutė	
Jurskis	Student.	1916	Rv	Rimvydas
Jusys Juozas	Mokinis	1911	Pilk	Kokis
		1916	Vpk	Nastė
Kabukas	(žiūr. K. Bieliūnas)	1912	Šim	Jokūbas
Kalnietis A.	Darbinink.	1913	Ag	Grigaitis
Kaplys A.	(žiūr. Jasūdis)	1911	Gs	Sekys
		〃	Uk	Pukas
		1912	Šim	J. Bliūdžius
		〃	Kęs	Kęstutis
Karštis V.		1902	Ap	Vincas
		〃	eilės	deklam.
Katilius A.	Valdinink.	1916	Lie	Zaleskis
Kazys K.		1914	Sug	Martinukas
		〃	Ap	Žydas
Kepalas Kazys	Student.	1915	Ko	Tarnas
Kernauskas Alf.	Mokinys	1915	Be	Vyras
Kerpė	Student.	1904	Av	Goldstern, sūnus
Kilys P.		1904	Am	Piemuo
Kiškis St.	VII kl. g. mok.	1917	Kž	Kazys
		〃	Np	Gabrys
Knivė		1916	Png	Jievutė
Končius Ign.	Student.	1908	–	Šokių vedėjas
		1910	Nsž	Mykolas
Kregždė		1917	Gen	Benukas
Kubertavičius P.	Mokinys	1917	Gen	Rustys
		1918	Au	Žiogas
Kulikauskaitė	Valdinink.	1908	Ba	Šokėja
Kuraitis Viktoras	caro „Žiemos Rūm."	1902	Pim	Magerskis
		1903	Av	Liudvikas
		〃	Nm	Vijurkas
Kurkulis Petras	„Kontorščikas"	1911	Gs	Skirmuntas
		1912	Kęs	Statistas
		〃	Pa	Jonas

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
Kurmytė O.	Mokinė	1916	Png	Vilkienė
		1918	Au	Genrietė
		"	Ju	Mečutkina (rus.)
Kutkauskas Alks.	Student.	1912	Etnogr.v.	dain. solo
		"	konc.	"
		1913	"	" (4 syk)
		1914	"	"
		1915	"	" (2 syk)
Kutkauskienė	Student.	1912	Pa	Ona
		1614	Ap	Bekampienė
		1915	Ko	Kymontienė
Kuzmickaitė Elena	Siuvėja	1911	Uk	dain. – statist.
Kvedariutė	Tarnaut.	1902	Pim	Onytė
		"	Bž	Marė
		"	Msa	Antonija
Kvieska Vincas	Student.	1911	Gs	Butrimas
Laikūnas A.	Student.	1913	Al	Jonas
Laimontavičienė		1911	In	Kotryna
Laimutė P.	(žiūr. P. Žemaitytė,	1912	Du	Ona
	Valevskaja)	"	Pa	Magdė
	„Kontorščica"	1904	Pvn	Julija
Lanskoronskis J.	Student.	1916	Ker	Raila
		"	Rv	Survila
		"	Lie	Bal. Žagaras
		"	Kęs	Kunonas
		"	Živ	Ivanas
Lašas V.	Student.	1911	Pilk	Grosmeisteris
Laucevičius J.	„Kontorščikas"	1915	Be	Dainius
		1917	Gen	Gaila
Leipus A.	Mokinys,	1911	Pilk	Iždininkas
	dabar mokytojas	"	Gs	Aukutis
		1912	Kęs	Bilgenas (bis)
		1913	Ubk	Kamerdineris
		1914	Ap	Piršlys
		"	Sug	Bakutis
Leparskaitė L.		1917	Lb	Agota
Lepkauskaitė V.		1917	Lb	Ona
Liepa	(žiūr. M. Jasnauskaitė	1905	Mg	Barbikė
	ir Mariutė)	1906	Pim	Liudytė

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
		1907	Vp	Jasinskiutė
		1908	Ag	Katrė
Likaitė	Student.	1808	Ba	Šokėja
Linartas Jurgis	Pramonininkas	1916	Živ	Karijotas
		"	Ker	Kuno
		1917	Lb	Greidž
		"	Da	Vingiras
Linartienė	(Pramonininko žmona)	1916	Živ	Živylė
		"	Ker	Lėla
		1917	Lb	Morijona
		"	Da	Garnienė
Lingvys		1908	Nm	Žydas
		1909	Ap	Faibčikas
Liutkevičaitė	Mokytoja	1908	Nm	Burokienė
Longinas L.	(žiūr. Jonuška)	1914	Ap	Faibčikas
Lukavičienė	„Kontoršč. žmona"	1916	Neb	Danutė
Lukavičius Napol.	„Kontorščikas"	1916	Neb	Petras
		"	Kęs	Vytautas
		"	Živ	Zbignevas
Lukšaitė R.		1910	Gen	Ragana
Lukšienė Justina	Vaistininkė	1912	Šim	Magdė
	(žiūr. Pinavija)	"	Pa	Leonora
		1913	Gen	Ragana
		"	Ubk	Gertrūda
		1914	Pvn	Barbora
		"	Sug	Dičkienė
		1615	Pilk	Rėda
		"	Vnb	Keraitienė
Macinskis N.	Mokin.	1917	Gen	Alkius
Marcinkus V.	Vargoninkas	1916	Ker	Gelbuta
		1917	Lb	Šmidt
		"	Da	Ad. Vingiras
Margelis A.	(žiūr. Purėnas)	1909	Ap	Bekampis
		1912	Pa	Jul. Štal
Markūnas		1908	Ba	Šokėjas
Markūnas	V kl. g. m.	1917	Kž	Sargas
Martinėnas Silvas	Siuvėjas	1911	Uk	Smuikorius
		1912	"	"

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
Mariutė M.	(ž. Liepa)	1905	Ag	Katrė
Maruškevičius J.	Pramonininkas	1913	Ubk	Kunst
		1915	Be	Karžygys
Maruškevičaitė M.	Pram-ko sesuo	1910	Gen	Berta
		1913	Sm	Vaitiekūnienė
		"	Ag	Magdalena
		1915	Be	1 moteriškė
Maruškevičaitė O.	Pram-ko sesuo	1913	Ag	Agnė
		"	Vi	Senelė
		1915	Vnb	Klumpiekienė
Masiliūnas J.		1916	Ker	4 Kareivis
		"	Pas	Pranys
Matiukaitė		1902	Msa	Petrienė
Matulaitis Vincas	Valst. Kon. direktorius	1908		tvarkdarys
Matulaitis (Vinc. s.)	Mokinys	1902	Ap	Piemuo
Mažonas		1908	Ba	Šokėjas
		1909	Ubk	von Laube
Medžioklis		1916	Neb	Budrys
Milkevičius F.	Darbinink. dab. bolšev.	1915	Pilk	Grossmeister
Milčinskaitė		1908	Ag	Agnė
		1910	Unb	(rolė nepažym.)
Mikelėnytė E.	Mokinė	1916	Kęs	Birutė
Milda		1916	Png	Norkaitė
Mošinskaitė S.	(ž. S. Dora)	1902	Ap	Bekampienė
		1904	Nm	Marytė
Namajuška B.		1913	Ag	Bertašius, sūn.
Navickaitė	Pramon-ko duktė	1916	Pas	Juzė
		"	eilės	deklam.
Naujokaitis Jonas	Student.	1911	Uk	Viršaitis
		1912	Kęs	Statistas
		"	Šim	Šaltenis
		"	Uk	Viršaitis
Norkaitė J.	Student.	1915	Ko	Leckaitė
		"	Be	II moteris
Norkaitis	Student.	1912	Etnogr.v.	Šokėjas
		1917	Gen	Brunas
Noreika L.	Student.	1911	Gs	Suflerius
Obuolėlis E.		1905	Kim	Teklė
Oleka Petras	Student.	1918	Kon	dain. solo

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę“
Orentaitė Agota	Pramon-ko duktė	1911	Uk	dain.–statist.
Orentaitė Ona	Pramon-ko duktė	1911	Uk	dain.–statist.
		1912	Etnogr.v.	Šokėja
	1915	Pilk	Puiklė	
Orentas	Pram-kas	1909	Ubk	Šolc
		〃	〃	Sekretorius
Orentienė	Pramon-ko žmona	1909	Ap	Bekampienė
Orlauskaitė Z.	Mokytoja	1912	Pa	Teklė
		〃	Du	Karolina
		〃	Vag	Morta
		〃	Etnogr.v.	Šokėja
		1913	Gen	Genovaitė
		〃	Ld	Skaidriutė
		〃	Sm	Aldona
		〃	Vag	Morta
		〃	Gn	Boba
Orlauskaitė		1913	Ždp	Elvira
		1914	Pun	Veronika
		〃	Sug	Rožė
		〃	Pilk	Laimutė
		1915	Aps	Bugumila
		〃	Min	Ragnytė
		〃	Bš	Sofija
		〃	Ko	Želvienė
		1916	Neb	Marijona
		〃	Kęs	Marė
		〃	Živ	Aldutė
		〃	Ker	Rusna
		〃	Lie	Juozienė
Orlauskas St.	VII kl. g. mok.	1916	Vpk	Matas
		1912	Np	Vytautas
Orlauskas V.	Mok. Zuzanos Orl. br.	1915	Pilk	Kokis
Palaikytė E.	Siuvėja	1913	Sm	Narvinskienė
		〃	Vi	Anelė
		〃	Ag	Barbė
		1914	Pvn	Katrytė
Palionis M.	Susis. Min. garo katilų spec.-vald.	1900	Pim	Araburda (bis)
		1901	eilės	deklam. (3 kart)
		1904	–	tvarkdarys

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę“
Paliulytė Stefanija	abiturientė	1917	Gen	Ragana
		"	Bš	Sofija
Paškevičius B.	Mokinys	1916	Png	Putinas
Paškevičius Cez.	Kontoršč.	1911	Pilk	Kareivis, Liet.
		1912	Šim	Juozas
		"	Kęs	Statistas
		"	–	Šokių vedėjas
		"	–	" (4 syk).
Paškevičius Iz.		1908	Ba	Kost. eskizai
		1912	Etn. v.	"
Paulauskaitė A.	Mokinė	1913	Al	Marė
Pauliukonis V.	Student.	1902	Ap	Antanas
Peledžiutė M.	Mokinė	1916	Neb	Onytė
Petraitis J.	(ž. Dobilas)	1904	Av	L. Ravič
	Bugalteris, Susis. Min.	"	Da	Baublys
		"	Mb	Jonas
		1906	Pim	Araburda
Petraškevičius Č.	Student.	1908	An	Tautvida
Petrauskas Kipras	Stud., paskui artistas	1907	Chore	vedėjas
		"	konc.	Solo dain. (bis)
		1908	Nm	Vijurkas
		"	konc.	Solo dain. (4 s.)
		1909	"	"
Petrauskas Kipras		1912	Konc.	Solo dain.
		1913	"	"
		1914	"	"
		1916	"	"
		1917	"	"
		1918	"	"
Petrauskas Mikas	Konservat. Student.	1903	Konv.	Solo dain. (bis)
		1905	"	"
		"	choro	vedėjas
Petronis V.	Siuvėjas	1916	Ker	3 kareivis
		1918	Au	Petras
Petrelis J.		1903	Av	Goldstern sūn.
		1904	Mb	Švilpinskas
Piliponis M.		1916	Ker	2 kareivis
		1918	Au	Urbonas

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę“
Pilka St.	VII kl. g. mok.	1916	Vpk	Jonas
		"	eilės	deklam.
		1917	eilės	melodekl. (bis)
		"	Np	Kaliuška
Pinavija	(žiūr. Lukšienė)	1911	Uk	Pranė
		"	Gs	Vidonė
		1912	Uk	Pranė
Piščikas Jonas	Student.	1911	Pilk	Kryžeivis
		1912	Šim	Edvardas
		"	Etn. vak.	Šokėjas
		1913	styg. ork.	vedėjas (bis)
		"	Ld	Jonas
Pivarienė	(ž. E. Jurgelionytė)	1904	Nes	Magdalena
		"	Ždp	Kiksavičienė
Plikis		1904	Nes	Pazurkevičia
Prakaitytė A.		1910	Nsž	Virkuvienė
		"	Aa	Darbinink. žm.
		"	Vnb	(rolė nepažym.)
		1911	In	Emilija
Pranaitis	Vargoninkas	1900	Choro	vedėjas (bis)
		1901	"	"
		1802	"	" (bis)
		1904	"	"
Pranys A.	Valdinink. (ž. Varnas)	1905	Ag	Pliumis, sūnus
Prapulenytė	Student.	1914	Pvn	Ragaišienė
Puras	(Pseudon.)	1900	Pim	Leizeris
Purėnas Antanas j	(ž. Margel. Laikūnas)	1910	Vnb	(rolė nepažym.)
	Stud., vėliau	1911	In	Baltaragis
	mokytojas	1912	Kęs	Jogaila
		1913	La	Herderas
		1915	Bš	Burbulis
Purėnas Antanas		1917	Bš	Barbulis
		1917	Da	Jurgis Spurgis
Puriškas	(ž. Valansevičius)	1911	Uk	Šmulkus
		1912	Uk	Chalemeizer
Puskunigis		1915	Kanklėms	solo
Pušaitis		1902	eilės	deklam.
Rakštienė Ona	Mokytoja	1912	Pa	Sufler.
		"	Šim	"

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
		"	Uk	"
		"	Du	Magdė
		"	Vag	Elzbieta
		"	Etng. v.	Šokėja
		1913	Gen	Sufler.
		"	Ld	Grapienė
		"	Vag	Elzbieta
		"	Gn	Marė
Raulas	(žiūr. Bliūdžius)	1905	Nnkk	Jurgis
		1906	Pim	Jonas
		1907	Vp	Vaitas Brazis
		1908	Ag	Pliumpis, senis
Rimša Petras	Darbinink.	1913	Vi	Jankus
		1915	kioskas	jo projektu
Rokas	Dailinink. (jo brolis – „gorodovoj")	1912	Vag	Jokūbas
		"	Du	Grėblys
		"	Pa	Kupstas
		1912	Šim	Petras
		"	Kęs	Butrimas (bis)
		1913	Gen	Rustys
		"	Ld	Laurynas
Rūta E.		1903	Šiįš	Barbora
		1904	Gv	Monika
		"	Ždp	Elvira
		"	eilės	deklam.
		1905	Min	Aldona
		"	Da	Garnienė
Rūta S.	(ž. E. Jurgelionytė)	1911	Gs	Lelijėlė
		1912	Kęs	Aldona
Ruzgas V.	„Kontorščikas"	1913	Ubk	Raštininkas
		"	Sm	II Kortininkas
		1914	Sug	Kunigas
		1915	Pilk	Klebonas
Sasnauskas Č.	Kompozit. vargoninkas	1899	Chore	dirigavo
		1900	"	" (bis)
		1901	"	" (bis)
		1912	"	"
		1913	"	"
Senkaitė	Mokinė	1915	Kiš	(– monologas)

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę“
		1916	eilės	deklam.
		"	Pas	Barbora
Sidaravičius		1911	In	Bedarbis
Skirgaila K.	Muitinės valdininkas	1915	Pilk	Bernardas
		"	Min	Heidenrich
		"	Vnb	Graibus
		1916	Živ	Terla
		"	Kęs	Jogaila
Slabšinskas	Student.	1916	Pas	Galinis
		"	eilės	deklam.
		"	Png	Jokūbas
		"	Ker	I kareivis
		1917	Gen	Sigytas
Slivinskaitė	artistė	1913	Konc.	solo dain.
Sparva		1908	Ag	
Spurgis Jurgis	(žiū. Bliūdžius, Raulas)	1905	Mg	Vėdaris
Sruoga Balys	Student.	1915	Ko	Budrikis
		"	Pilk	Silvestras
Starulis J.		1917	Gen	Mauras
		1918	Ju	Chirin (rus.)
		"	Ri	Choziain (rusiš.)
		"	Au	Daugėla
Strazdaitė Sof.	Mokin., vėl. studentė	1911	Uk	Dain. stat.
		1916	konc.	fortep.
		"	Png	Beržinskaitė
		"	Lie	Milcia
		1917	Da	Jievutė
Strazdas Jurgis	Pram-kas, Meisteris fabrike „Treugolnik“	1904	Mb	Kliudinskis
		"	Nes	Karvelis
		1910	Gen	Alkius
		1911	Pilk	Merūnas
		"	Gs	Rimeikis
		"	Uk	Karpus
		1912	Du	Jurgiukas
		"	Šim	Antanas
		"	Pa	Rubliauskas
		"	Kęs	Vaidila (bis)
		"	Uk	Karpus

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
		1913	Ld	Dovidas
		"	Gen	Mauras
		"	"	Alkius
		1914	Ap	Antanas
		"	Sug	Petras
		1915	Pilk	Krivė
Strazdas Jurgis		1916	Kęs	Vaidila
Strockis		1916	Kęs	Bilgenas
Sugintas Ant.	Student.	1911	In	Jovaišis
Sulikas	Student.	1911	In	Jonas
Sunklodas Stepas	„Komivojažėras"	1910	Gen	Sigytas
		1911	Gs	Ainys
		"	Pilk	Krivė
Surgailytė		1913	Ag	Katrė
Suveizdžiutė	Siuvėja	1900	Pim	Liudytė (bis)
		1902	Msa	Daugšnekienė
Sviderskis	Mokinys	1904	Gv	
Svylas A.	Student.	1915	Pilk	Butvila
Šaltenis A.	Aptiekin.	1912	Šim	Bliudzinskis
Šedys P.		1914	Sug	Šliugurys
Šeškis	(žiūr. P. Grigait.)	1904	Mb	Skiauteris
Šimelis	Meisteris „Treugol."	1900	Pim	Dudulis (bis)
	fabrike	1902	Ap	Bekampis
		"	Pim	Dudulis
		1902	Msa	Tardininkas
		1903	Av	Goldstern, tėvas
		1904	Tnn	Rimša
Šimkus Stasys	Student. – muz.	1908	Chore	dirigavo
		1909	"	"
		"	Ubk	Jonas
		1913	Chore	dirig. (bis
		1914	"	"
Šindliarskienė		1904	Kirn	Teklė
		1905	Ag	Agnieška
Širvydas P.		1913	Ag	Kupetys
Škirpa K.	„Kontorščikas"	1915	Min	Hermanas
Šlepetys Juozas		1913	Ag	Bartašius, senis
Šlepetys Jonas		1913	Ag	Jonas

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
Špuras A.	Vals. pinigų spaustuvės valdininkas	1902	Pim	Tomka
		"	Msa	Mukn. Baltras
		1903	Nm	Žydas
		1910	Gen	Golius
		1912	Du	Kuprauskas
		1913	Gen	Golius
		1911	Pilk	Margis
		1914	Pvn	Antanas
Tallat-Kelpša Juoz.	Student. – muz.	1908	Nm	Kanapinskas
		"	Vs	Staršina
		"	Nut	Amerikonas
		"	Ja	Lomas
		"	Ag	Raulas
Tallat-Kelpša		1909	konc.	fortep.
		1910	Chore	dirigavo
		1912	Konc.	akomp.
		1913	Konc.	"
		1915	Konc.	" (bis
Tallat-Kelpšaitė S.	Student.	1916	Ker	Rūtelė
		"	Rv	Vinka
Tamošiūnas	Mokinys	1916	Kęs	Albanas
		"	Neb	Paulius
		"	Živ	Rigimuntas
Tarulis D.	Student.	1915	Bš	Dulieba
		"	Ko	Kaubrys
Tarulis N.	III kl. gim. mok.	1916	Konc.	dain. solo
		1917	eilės	deklam.
Tarulis J.		1915	Aps	Šiupinys
Toliušis Z.	Student.	1908	Ja	Scenorius
		1910	Vnb	(rolė nepažym.)
Tomašauskis Ig.	Meisteris „Putilovo" fabr.	1912	–	tvarkdarys
Totoris J.	Student.	1912	Aa	Darbininkas
Totoris St.	Student.	1911	Pilk	Bernardas
		"	Gs	Gediminas
		1912	Me	Smirnovas
		"	eilės	deklam.
Tumanis M.	Dantistas mokin.	1906	Pim	Tomka
		1910	Gen	Drakas
		"	"	Gaila

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
Umbras	„Komivojažėras"	1912	Ap	Piršlys
Urbonas Alf.	IV kl. g. m.	1916	Vpk	Ona
Urbonas J.	Pardavėjas	1902	Msa	Gurkšnys
		"	Pim	Leizeris
		1900	JI	Berelis (bis)
		1903	Nnkk	Slapšys
Urbonas Juozas	IV kl. g. m.	1916	Vpk	Petras
Urniežiutė		1916	Pas	Galnienė
U–s		1907	Vp	Blynas
Ūsas Dr.	Jo bute įvyko spektaklis 1892 m.			
Vaguraitė		1916	Pas	Nastė
Vaičiulis Jonas	Valdinink.	1900	Pim	Stonis (bis
		1902	Ap	Piršlys
Vaičiulis Jonas	Valdinink.	1902	Pim	Bajonis
		1903	Av	Rozenblatas
		"	Šijš	Nepažįstamas
		"	Nnkk	Gabrys
		1904	Gv	Baudila
		"	Mb	Krapaila
		"	Av	Rozenblatas
		1905	Da	Jurg. Spurgis
		"	Min	Trainaitis
		1906	Pim	Ignacas
Vaičkienė Morta	Stud. muz.	1912	Konc.	dain. solo (bis)
		1914	"	"
		1915	"	„ (bis)
		1916	"	"
		1917	Bš	Marė
		"	Gen	Genovaitė
Vaičkus Juozas	Student.	1908	Pk	Senelis
		"	Nm	Kanapinskas
		1910	Vnb	(rolė nepažym.)
		1911	eilės	deklam.
		1917	Bš	Dulieba
		"	Gen	Golius
Valansevičius S.		1913	Kęs	statist.
Valansavičius Vikt.	Bank. val. (žiūr. Puriskač)	1911	Gs	Vedeika
		1912	Kęs	statistas

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę“
		"	Vag	Abromas
		"	Pa	Trembė
		1913	Ždp	Sruolis
Valevskytė (Valevskaja)	(žiūr. P. Žemaitytė	1911	Uk	Jieva
		"	Pilk	Laimutė
		1912	Uk	Jieva
		"	Kęs	Marė (bis)
Varnas Adomas	Mokinys	1900	Pim	Jonas (bis)
		1901	eilės	deklam. (bis)
Varnas Antanas	Vald. (žiūr. Pranys)	1904	Kim	Pranys
		1905	"	"
Velniūkštis B.	(ž. Adomonytė)	1905	Mg	Marytė
Venclauskis A.		1917	Gen	Drakus
		1917	Au	Stulga
		1918	Ju	Šipučin (rus.)
		"	Ri	Cackin (rus.)
Vienožinskaitė L.	Student.	1908	An	Daiva
		1910	eilės	deklam.
		1911	In	Antonina
		1912	eilės	deklam.
		"	Me	Popovienė
		1913	Al	Jieva
		1914	Ap	Agota
Vienožinskaitė M.		1915	Aps	Šiupinienė
Vilhelms		1907	Vp	Katrė
		1910	Gen	Genovaitė
		1911	Pilk	Puiklė
Vilkaitis J.	Student.	1911	In	Titnagas
Vinklerienė	Pramon-ko žmona	1902	Bž	Aliutė
		"	Ap	Bekampiene
		1906	Pim	Baltruvienė
Vinkleris L.	Pram-kas, kuro ir stat. medžiagos sandėlio direkt.	1902	Ap	Vincas
		"	Msa	Eismantų Jonas
		1904	Da	Jonas
		"	Kim	Sabukas
		1905	"	"
		1906	Pim	Dudulis
Virkietis Vladas	Muitinės valdininkas	1911	Uk	kaimo šiauč.
		1912	Šim	Karolis

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
		"	Pa	Edvardas
		"	Uk	Jonas
		"	Kęs	Vaid., Mar.v.(bis)
		1913	Gen	Gaila
		"	Vag	Jokūbas
		"	Gn	Tadas
		"	Sm	Vėželis
		1914	Sug	Juodis
Visbaras A.	„Kontorščikas"	1904	Zdp	Motiejus
		1905	Ag	Raulas
Vyšniauskas	(ž. Erema)	1911	In	Ežys
Vitkus		1909	Ubk	2 tarnas
Vitkus B.	Mokinys	1916	Png	Vainoras
Vitol J.	Prof.	1916	konc.	orkestr. dirig.
		1918	"	"
Voldemaras Aug.	Mokin., vėliau stud.	1904	Ap	Bekampis
		"	Av	Goldstern., tėvas
		1905	Min	tvarkdarys
		1904	Pim	prof. Daugkantas
Zaviša Z.	Zeceris	1912	Kęs	Statistas
Zauka Juozas	Zakristijonas, vargonink. pavaduotojas	1900	Pim	Magerskis (bis)
		1901	eilės	deklam.
		1902	Chore	dirig. (3 kart.)
		"	Pim	Araburda
		"	Ap	Faibčikas
		"	Msa	Garnys
		1903	Chore	dirig. (bis)
		"	Šijš	Markelis
		1904	Ždp	Sruolis
Zauka Juozas		1904	Nm	Žydas
		"	eilės	deklam.
		1905	Nnkk	Kazys
		1906	Pim	Klebonas
		"	Pim	Leizeris
Zubrickas Just.	Vals. Kon.	1908	–	tvarkdarys
	valdinink.	1912	Pask.	apie Čiurlionį
Zizė V.		1904	Nes	Pranė
		1905	Ag	Barbė

Pavardė, vardas	Profesija	Kada vaidin.	Kokioj pjesėj	Kokią „rolę"
Žadeikis Rav.	Student.	1918	Je	Čubukas
		1911	Gs	Šilgalys
Žemaitytė Petr.	(ž. Valevskytė,	1917	Ba	Šokėja
	Laimutė) „Kontoršč."	"	Uba	Lotchen
Žemaitytė Valent.		1911	Uk	Dain. stat.
Žilevičius J.	Mokinys	1918	Chore	dirig.
		1919	Konc.	fortep.
Žilinskas J.		1910	Vnb	(rolė nepažym.)
Žuklys Pr.	Darbinink.	1913	Ubk	von Laube
		1915	Pilk	Liudvikas
Žurauskas	Valdinink.	1900	Pim	Bajonis
		1902	Msa	Povilas

N. B. Lygiai režisierių, lygiai vaidintojų žodynas nėra pilnas, – trūksta medžiagos iš 1895–1899, 1901 ir 1917–1918 m.

[SAULĖTI ELENAI ŽINOJO...]

Saulėti elenai žinojo tą didžią teatro meno paslaptį, dėl kurios žmonija šit jau šitiek amžių jaudinas, norėdama ją suvokti, įspėti, pasiekti – ir neįsigalinti, neįspėjanti. Buvo tasai elenų teatro menas, buvo jis didis ir galingas. Turėjo jis būti. Mus verčia taip manyti, daugiau, tikėti mums likusi didinga, nepalyginama, per šitiek amžių neperaugta, nepasiekta elenų dramaturgija. Verčia mus tuo tikėti išsilikę milžiniški teatro ruimų griuvėsiai, architektūros, skulptūros stebuklingo grožio paminklai. Ir tikime mes, ir įsivaizdiname. Jeigu kitos meno šakos buvo pasiekusios tokio aukšto tobulumo, tai kaipgi teatro menas būtų galėjęs nebūti toks tobulas, – kaipgi kitaip? Ir sprendžiame apie elenų teatro meną, įsigilindami į likusius dramaturgų kūrinius, į likusius daiktinguosius to buvusio plataus teatralinio gyvenimo paminklus. Mes sprendžiame, samprotaujame, restauruojame, spėliojame, bet tikrosios teisybės mes turbūt jau niekuomet nebesužinosime. Nes niekuomet nebeišgirsime tųjų balsų, kurie skambėjo elenų teatre, nebejusime balso tembro ir aktoriaus sielos virpėjimo, nebematysime mostų ir judesių, nebeapčiuopsime intonacijų ir valios kryptelėjimų, aktorių tarpusavės sandoros, scenos ir publikos vidujo santykiavimo – gyvąjį kūrybos momentą. Mes jau niekuomet nebeatgaivinsime to, kuo buvo gyvas elenų teatro menas, – jų teatro meno *siela, entelechija,* – pasiliks mums užskleista tamsių legendų šydu – per amžius amžinuosius...

Jei anais tolimaisiais laikais būtų buvęs surastas koks nors *būdas* fiksuoti teatro meno reiškinius, ar mes apie elenų kūrybą, apie jų dvasią tiktai tokį supratimą teturėtumėm, kokį dabar turime? Jeigu tuomet būtų buvęs rastas tas *būdas*, tai ar negalimas daiktas, kad, pavyzdžiui, ir elenų literatūrą pamatytumėm kitokioje šviesoje, – raiškesnėje ir pilnesnėje? Ar netenka mums nūdien skaudžiai guostis dėl šito žinojimo šaltinio, – išsekusio?

Teatro meno fiksavimas pasilieka ir nūnai, mūsų technikos gadynėje, viena iš sunkiausiai sprendžiamų kultūros istorijos problemų. Ir mūsų laikų teatras – ne mažesnis kultūrinis faktorius, kaip ir elenų senovėj. Bet ir mes paliekame būsimą kultūros istoriką ne kiek tegeresnėje padėty, negu ir mes esame patys.

Žinia, mūsų gadynės teatras palieka daugiau savo darbo liudininkų. Fonografas, gramofonų plokštelės, filmos, fotografijos nuotraukos, eskizai, laikraštinės recenzijos, – visa tai gyvi liudininkai, visa tai bus vertinga medžiaga būsimam teatro istorikui spręsti apie mūsų kartos darbus. Bet ir ši medžiaga tebėra toli nepakankama. Ir ji dar toli negali fiksuoti spektaklio kūrybos procesą, – negali fiksuoti tai, kuo gyvas spektaklis ir teatro menas iš viso.

Belaukiant, kol bus surasta tikslesnis fiksavimo būdas, ir nūdien dar tenka naudotis senuoju, išbandytuoju – spektaklio *aprašymu*. Aprašymo neatstoja jokie kritikos bei recenzijos straipsniai. Nes kritika ar recenzija, – nebekalbant jau, kad tai nėra objektyvūs liudininkai, kad tai yra tik impresionistinis žaislas („įspūdžiai"), – geriausiu atveju pabrėžia tiktai dvejopus spektaklio momentus: aukščiausius ir žemiausius. Fiksuoja, kas geriausia ir blogiausia pavyko scenoj padaryti. Ir tai paprastai: kodėl geriausia, kodėl blogiausia – taip ir pasilieka nežinioje. Visa eilė, tariant, *vidurinių* momentų, spektaklio centras, spektaklio visuma taip ir lieka nefiksuota. O be šios medžiagos būsimas kultūros istorikas pasiliks kaip buvęs – bejėgis.

Arba – ir teatro dekoratoriaus darbas ne visuomet pasilieka amžinesnis už spektaklio kūrėjo – aktoriaus darbą. Gerai dar, jei yra pagaminti eskizai ar maketai, – tuomet lieka liudininkas.

Kai šių dalykų nėra (kaip, pavyzdžiui, „Varpų" spektakliui), tai ir dekoratoriaus menas pasilieka – vienadienis: teatre jau toks gyvenimas, kad dažnai sena medžiaga teatro praktikai yra svarbiau, negu tai, kas iš jos buvo padaryta... Todėl tat ir dekoratoriaus menas turėtų būti fiksuotas aprašymo formoje.

Spektaklio aprašymas visų pirma turi fiksuoti, kokia medžiaga buvo paimta spektakliui, – kaip ją suprato spektaklio laikininkai (pjesės interpretacija dabarties atžvilgiu). Antra, turi būti fiksuota, kokiame plane vaidinamąją pjesę paėmė režisūra ir aktoriai, kokius uždavinius jie sau pasistatė. Ir trečia, – kokiu būdu jie savo uždavinių siekė, kokios pagalbos jiems teikė dekoratorius, muzikas, mechanikas etc. Pagaliau turi būti pažymėta, kaip pavyko iškeltąjį uždavinį išspręsti. Tai yra lementarinė spektaklio aprašymo schema.

Teatro menas skirias nuo kitų meno šakų ne tiktai savo prigimtimi, savo esme, – jis skirias ir savo istorija.

Kitos meno šakos palieka gyvus paminklus, – savo kūrinius. Jų istorija rašoma atstumoje nuo kūrybos meto, kad susirenka eilė kūrinių, kai juos jau galima klasifikuoti, sistematizuoti, – moksliškai doroti. Teatro meno egzistencija pasibaigia drauge su spektakliu. Nori rašyti teatro istoriją, – turi restauruoti patį meną, turi restauruoti spektaklį. Todėl tat teatro meno istorija turi būti rašoma, kol dar teatro meno faktas tebėra gyvas, kol dar gali patį faktą studijuoti ir savo studijų davinius patikrinti. Tai ir buvo viena didžiausiųjų kultūros istorijos klaidų, kad iki pat dvidešimtojo amžiaus pradžios šis darbas nebuvo dirbamas.

Šis leidinėlis, kaip ir seniau išleistasai „Šarūnas", siekia pradėti mūsų teatro istoriją, kol teatro meno faktai tebėra kuriami. Šis leidinėlio uždavinys diktuoja jo konstrukciją ir medžiagos tvarkymo kryptį. Jis adresuojamas ne mūsų kartai, – kuri gali pati ateiti spektaklio pasižiūrėti, – jis adresuojamas būsimosioms kartoms, ateities kultūros istorikams, kaip liudininko, mačiusio faktą ir jį studijavusio, pareiškimas. Todėl ir leidžiamas toks mažas leidinio egzempliorių skaičius. Todėl tat visai nesuprantama kai kurių palšų kritikų pavydi rūstybė, kuria jie

pasitiko šios rūšies mano pirmąjį leidinį („Šarūną"). Galimas daiktas, juos erzina tai, kad aš mūsų teatro gyvąją istoriją pradėjau A. Olekos-Žilinsko pastatymais. Žinoma, klaida buvo, kad to darbo nepradėjau seniau, – daug dalykų žuvo, kurių jau nebeatgaivinsi. Pavyzdžiui, aprašyti pirmasai mūsų operos spektaklis jau būtų gana sunkus darbas. Reikėjo gi kuo nors pradėti. Pradėjau A. Olekos-Žilinsko pastatymais, kaipo žymiausiais reiškiniais mūsų dramos teatre, iš tikrųjų pradėjusiais naują erą šioje srity, dramos teatrą iš viešo spjaudymo vietos pakėlusiais į stambaus kultūrinio faktoriaus įstaigą. Kam tai nepatinka, būtų gera, kad jie pradėtų nuo to, kas jiems patinka. Teatro gyvosios istorijos rašymas – ne vieno žmogaus darbas. Juo daugiau žmonių susiburs dėl šio darbo – juo dėkingesni bus mūsų kartai ateities kultūros istorikai. Todėl tat rūstiesiems kritikams visai sąmoningai pasiūlytau: rūstybę – į kišenę. Dirbkime, kas kam patinka, kas ką galime padirbti, – atlikime pareigą, kuri mūsų kartai uždėta.

Kaune, 1930 birž. 4 d.

DICKENSO „VARPAI“ VALSTYBĖS TEATRE

I. DICKENSO „VARPŲ“ VISUOMENIŠKAS FONAS

Dickenso „Varpai“ – nelyginant aukštas grakštus keturkampis, iš kiekvienos pusės kitoniškas. Dvilypis jis yra ir pasirinktosios medžiagos atžvilgiu, dvilypis ir tos medžiagos traktavimo būdu. „Varpų“ medžiaga turi moralinės prasmės, dailiai išnagrinėtos socialiniame fone.

„Varpų“ socialinis fonas yra glaudžiai susijęs su tąja gadyne Anglijoj, kurioj Dickensas gyveno, kurioj jo „Varpai“ buvo kuriami. Realusai gyvenimas padiktavo Dickensui ir jo veikalo personažus, ir jų siekiamus uždavinius, ir jų gyvenimo ideologiją.

Didžiai pamokomų dalykų skelbia mums istorija apie anglų gyvenimo 1830–1880 metų laikotarpį. Toji gadynė anglams buvo sunkios ekonominės krizės gadynė. Miestai, sparčiai industrializėdami, negirdėtai išaugo, – žemdirbiai, metę dirvas ir pievas, traukė į miestus. Atsirado naujas gyventojų luomas, galingu žodžiu prabilęs valstybės gyvenime, prekybos ir verslo miestelėnai. Valstybės tvarkymo tvirtovėj įtakingojo landgrafo vietą užima pirklys-pramonininkas. 1832 metais susirinkęs anglų parlamentas priskaito jau 370 šio luomo atstovų, – naujų žmonių, neregėtų fizionomijų, – pasikeliančios liberalų partijos vyrų. Prasideda miestų viršūnėse naujas puošnus gyvenimas, pilnas žemiško gėrio ir kūniško pertekliaus.

Ir greta šito naujo puošnumo, greta šitos nuvorišų prabangos – sunkiais žingsniais žengia skurdas – neregėtas. Naujuose fabrikuose darbininkai dirba dvylika, penkiolika valandų per parą ir gyvena butuose, kurie tetinka tiktai cholerai ar panašiai garbingai giltinei. Pramonininkas pelno šimtą, tūkstantį procentų, o darbininkų vaikus, nuodinga Swifto formule, buvo galima ant spargintuvės pačirškinti, kad badu nemirtų, – toks menkas buvo darbininkų atlyginimas. Ir laimingas dar buvo tasai, kuris ir tokiomis sąlygomis galėjo gauti darbo: darbo rankų buvo per daug. Fabrikai dygsta kaip grybai, – vis tiek visų darbininkų nesuims. Darbininkų perteklius, darbo konkurencija, atlyginimo už darbą kritimas, – ir nedarbas, ir skurdas – baisus. Nedarbas jau tuomet pasidarė valstybės problema, kurią devyniolikto šimtmečio vidury anglams nė kiek ne lengviau buvo spręsti negu dabar. Valstybės vyrai jau tuomet rimtai susirūpina šia problema, griežtai pakeičia jos sprendimo būdą, – pakeitus sistemą, bent pirmą dešimtmetį, rezultatai nė kiek ne geresni, negu buvo prieš tai.

Iki 1832 metų parlamento veikė dar Elžbietos laikais (1601) išleistas vadinamasai „vargšų įstatymas", kuriuo visi, kas gali, turėjo darbą dirbti. Gali dirbti ir nedirbi – mokėk mokestį – ypatingą. Negalintiems darbo dirbti valstybė steigia namus prieglaudas, išlaikomas iš ypatingų pajamų – „vargšų mokesčio". Aštuonioliktame šimtmety žmonių jau tiek daug, kad jie visi nebegali gauti darbo, ir bedarbių tiek daug, kad jie nebetelpa į prieglaudas: valstybė turi rūpintis naujomis priemonėmis bedarbiams gelbėti, – kitas ir darbingas vyras negauna darbo. Buvo ir dar viena priežastis, dėl kurios prieglaudos pasidarė perpildytos. Dirbi, stengies ar nesistengi, vis tiek tokio sotaus gyvenimo kaip prieglaudoj neturėsi. Nori būti sotus – geriau prieglaudoj valstybės lėšomis gyventi, negu darbą dirbti. Bedarbis, ir ne prieglaudoje gyvendamas, gauna iš valstybės didesnę pašalpą, negu jis uždirbti gali. Priauga šeimos narių skaičius – pašalpa eventualiai didėja. Tikras „išrokavimas" turėti didesnę šeimą. Šeimos irsta, didėja pavainikių vaikų skaičius –

forsuotu tempu. Tai pereina net į gyvenimišką moralę. Pačios motinos pranešinėja valdžiai apie savo „nuvainikuotas" dukreles, bet tik pašalpa augtų. Vargšų šelpimas ir šitokios moralės atžvilgiu pasidaro nebepakenčiamas.

1834 metais liberalai keičia sistemą, išleidžia naują „vargšų įstatymą", kurio esmė – tokia: galintiems darbą dirbti ir pavainikiams vaikams valstybinė pašalpa – atimta. Tai yra: atimta pašalpa tiems, kurie negyvena naujai įsteigtuose „darbo namuose". O tuose „darbo namuose" – tenka visiems rūsčiai ir žiauriai dirbti. Režimas – net kaulai braška. Jokio pasigailėjimo, jokios malonės. Liberalų išmintis – liberališkai didi ir negailestinga: tik spausdamas vargšą, gali jį išmokyti pasitikėti savimi, įpratinti į darbą, išauginti tėvų atsakomybės jausmą vaikų atžvilgiu. Žiauri išmintis, nelinksmi vaisiai. Bent kol sistema keičias: vargšų ašarų daugiau nuriedėjo negu prieš reformą. Stiprų ir objektyviai kondensuotą šios padėties vaizdą paduoda žymus anglų literatūros istorikas prof. Bernhard Fehr veikale „Englische Literatur des XIX–XX Jahrhunderts" (Berlin, 1923).

– Pasaulis turi būti pateisintas visas, kad būtų galima gyventi, – entuziastiškai sveikino pasaulį D. K. Balmontas dvidešimtojo amžiaus pradžioj. Kažin, ar buvo pasauly koks žymesnis visuomeninis reiškinys, kuris nebūtų susilaukęs savo teoretiko, savo „filosofo", – savo pateisintojo? Ir tikrai, reikėtų stebėtis, jei anglų 1830–1850 metų socialinis gyvenimas nebūtų turėjęs savo ideologų. Būtų dar nuostabiau, jei anglų liberalizmas nebūtų išsiauginęs nuosavų teoretikų – filosofų.

– Žinoma, vargšams bloga gyventi, – samprotavo valstybės vyrai šiltoje liberalų pastogėje, – bet ką gi čia žmogus gali padaryti, jei pasaulis taip sutvarkytas, jei taip veikia gamtos įstatymai! Žmonės jų galios nesulaikys, o jie, tieji gamtos įstatymai, ir iš esmės yra išmintingi, jie galų gale atneš žmonijai laimę.

Iš čia jau nebe toli iki to barbariško kilnumo, kuris buvo žymimas garsiąja formule: *laissez-faire, laissez-passer*! Ne be reikalo maldingasai filosofas Paley dar 1785 metais dievobaimingai samprotavo:

– Taip jau Dievas davė, kad žmogus ieško laimės žemėje. Ir jos ieškodamas – tik apie save galvoja. Tik individai yra pasauly, – jie galvoja ir jaučia. Ir tautos laimė susideda iš atskirų žmonių, iš individų laimės.

Adomas S m i t h a s netruko šį maldingą nuostatą perkelti į politinę ekonomiją, gaspadoriškos išminties bemokydamas:

– Materialinių gėrybių kaupimas – kiekvieno asmens šventa pareiga. Juo daugiau bus turtingų žmonių – juo turtingesnė bus tauta. Rūpindamos savo asmens reikalais, tuo pačiu rūpinies ir visuomenės gerove. Toks išmintingas buvo tasai Visagalis, kuris taip sutvarkė, kad paskiro asmens godus pralobimas eina visuomenės, vadinas, ir varguolių naudai!

Šitokiais pagrindais prasidėjo toji ideologija, kuri netrukus įgijo istorijoj nuolatinį vardą: godumo apologetika.

Verteivų nuvorišų pastangos bet kuria kaina pralobti, bet kieno sąskaita prisikrauti turtų – pateisinta: Dievo vardu, gamtos įstatymais, tautos, vadinas, ir tėvynės gerove... ko gi daugiau? Tik tie vargšai, tie bedarbiai, – kad jie taip dauginas, nelyginant kralikai kokie: ką su jais padaryti, kur juos dėti?

Ir į šį klausimą atsakymas jau seniai buvo gatavas – paskelbė jį dar XVIII amžiaus pabaigoj nelaimingos atminties ekonomistas M a l t h u s, – reikėjo tik jo išmintį prisiminti. O jos būta didelės:

– Liūdnas vargšų padėjimas neišvengiamas, – jis net būtinas. Turi gi būti pusiausvyra pasauly tarp žmonių skaičiaus ir maisto produktų kiekio. Todėl pati gamta kasmet išmeta atliekamus žmonijos organizmus vargšų pavidalu, kad jie kur nusibaigtų – ir pasidarytų pasauly pusiausvyra.

Kitaip sakant: tegu jie miršta, nereikalingų žmonių skaičius sumažės, – bus įvykdytas gamtos įstatymas. Iš to plaukiančias kreivas išvadas suinteresuoti asmens netruko padaryti. H a r r i e t M a r t i n e a u rašė, kreipdamosi į darbininkus:

– Mes, fabrikantai, darome jums visa, ką tik galime, didindami savo kapitalą, kuris laiduoja jums egzistenciją. Jūs turite padaryti, kas jums pridera, – savo skaičių pritaikyti prie egzistencijos priemonių.

Kitaip sakant: jūs, darbininkai, – nesituokite, nesidauginkite, negimdykite kaip kralikai kokie! *Laissez-passer, laissez-faire*, liberalų 1834 metų įstatymas buvo ne kas kita, kaip šios sotaus kurmio filosofijos įteisinimas.

Šitokio socialinio fono perspektyvoje ir susikūrė Dickenso „Varpų" personažai.

II. DICKENSO PERSONAŽAI

„Varpai", kaip ir „Kalėdų giesmė", sukurta analoginiu fonu, naudoja tą pačią socialinę temą.

„Kalėdų giesmė" (1843) – sentimentali ir skysta, „Varpai" (1844) – rimti ir rūstūs. „Varpai", galimas daiktas, iš viso rūsčiausias veikalas: Genujos varpai, suformavę jau seniai Dickenso dvasioje glūdėjusias mintis, sužadino didžiam humoristui rimties toną. Siužeto atžvilgiu „Varpai" – lyg ir tolimesnis „Kalėdų giesmės" tęsinys. Skrudžas – tikras Malthuso ideologijos gyvendytojas, bet palyginti dar labai mažas paukštis. Smerkia jį Dickensas ir baudžia, bet čia dar labai švelnios poeto rankos: didelis džiaugsmas priimti nupelnytą bausmę iš tokių rankų! „Kalėdų giesmė" – dar švelnus, sentimentalus nepasitenkinimas nauja politine ekonomija, nepasitenkinimas, nukreiptas prieš liberalizmą, o „Varpai" – jau griežtas, rūstus protestas. Toks esminis skirtumas tarp abiejų veikalų, kurių net personažai sudaryti analoginiu būdu.

Visa Dickenso kūryba tokia, kad jo vaizduojamus personažus tenka dalinti į dvi kategorijas: *vargšus* ir *turtinguosius*. Dickensas, pats kilęs iš šio pasaulio mažųjų tarpo, pažinęs ir badą, ir šaltį, dar vaiku būdamas regėjęs, kaip jo tėvas kalėjime sėdi už skolas, negalėjo nejausti gilios simpatijos vargo prislėgtiems. Net ir tuomet, kai Dickensas pasidaro garsus ir žymus vyras, kai jo literatūros darbai atnešė jam didelius turtus, kai jis jau nebeturėjo tiesioginių ryšių su beturčiais, – net ir tuomet jo simpatijos vargšams neužgeso. Tokie gyvi tebebuvo jaunatvės

atsiminimai, ir veikalai, pilni užuojautos vargšams, taip greit surasdavo skaitytojų... Nenuostabu, kad Dickensas, savo veikaluose priešpriešiais pastatydamas vienos ir kitos kategorijos personažus, nėra vienodai objektyvus vaizduotojas. Net tuomet, kai jis per savo personažus skelbia tą ar kitą moralės pagrindą, vargšai [yra]visuomet gerojo prado atstovai ir turtingieji – blogo. Vargšus jis piešia su per didele meile, grakščiu rūpestingumu, vaizduodamas turtinguosius – labau pabrėžia jų neigiamus, komiškus bruožus, o piešdamas ekonominio individualizmo atstovus – pyksta ir baras. Dėl šitokios literatūrinės manieros Dickensas esti kaltinamas nebūtais dalykais. Ypač dabar, kai dienraščiai taip išpopuliarino luomų kovos obalsį... Esą minėtoji jo *literatūrinė maniera* esanti... luomų kovos obalsio skelbimas, šis kaltinimas yra klaidingas. Jis yra kilęs iš Dickenso kūrybos nežinojimo arba jos nesupratimo.

Ne tik Dickensas, net Robert Owen apie luomų kovą ir girdėti nenorėjo. Dickenso betarpiškas mokytojas socialiniuose dalykuose Carlyle traukė savo mokinį visai priešinga kryptimi. Carlyle, kaip žinoma, liberališką individualizmą tautos ūky negailestingai smerkė, tituluodamas jį apsišvietusiu godumu. Ir Carlyle nesvajojo apie luomų kovą. Jisai – konservatorius iki kaulų smegenų: esą tiktai tas išsilaiko, kas yra gera ir tikra. Vadinas, tegyvuoja konservatizmas! Carlyle'o teorija apie tautos vadus-herojus iš esmės yra ne kas kita, kaip šaukimas grįžti į senovę, kada gyvenimo toną nustatinėdavo ne verteivos nuvorišai, bet aristokratiški landgrafai. Yra pagrindo manyti, kad ir „Varpų" idėją Carlyle sužadino Dickenso dvasioje. Ne veltui Dickensas, vos baigęs „Varpus" rašyti, skuba juos mokytojui Carlyle'ui parodyti ir taip rūpinas, ką jam maestro pasakys... Nes jis ir nuo mokytojo esminiu dalyku skyrės. Carlyle'o konservatizmas, teorija apie herojus Dickensui tiktai pasakų motyvas, tinkąs Kalėdų nuobodžiam vakarui... Dickensas – Kalėdų filosofas. Dickensas – krikščioniškos meilės skelbėjas. Dickensas – socialinis sentimentalistas. Visas socialines negeroves jisai gydo vienu universaliniu vaistu: meile – visagalinčia, visur

esančia. Itin gražiai Dickenso socialinį sentimentalizmą apibūdina Taine:

– Dickenso romaną galima reziumuoti viena fraze: būkite geri ir mylėkite... Palikite mokslą mokslininkams, išdidumą – didžiūnams, prabangą – turtuoliams. Galimas daiktas, pati menkiausioji ir labiausiai niekinamoji būtybė yra verta tūkstančio būtybių – galiūnų ir didžiūnų. Bijokite paliesti šiurkščia ranka tas grakščias sielas, kurios gyvena visuose luomuose, po visokiais drabužiais, visuose žmogaus amžiuose. Tikėkite, kad gailestingumas, humaniškumas, atleidimas sudaro tai, kas yra visų gražiausia žmoguje...

Šią socialinio sentimentalizmo ideologiją atitinka ir literatūrinė Dickenso maniera. Ir ją Taine meistriškai apibūdina:

– Dickensas – arba juokias, arba verkia. Jis yra skrupulingai jautrus, kaip moteris, kuri, susidūrusi nors ir su menkiausiu įvykiu, arba pasileidžia juoku, arba apsipilia ašaromis.

„Juokas pro ašaras" ir visažmoniška meilė – pagrindinis Dickenso veikalų faktorius ir formansas. Todėl tat jo veikaluose vargšų ir turtingųjų sustatymas priešpriešiais, pagrįstas anglų tikrovės daviniais, nėra luomų kovos reminiscencija ir negali būti jos idėjos skelbimas. Tas sustatymas yra tiktai Dickenso kompozicinė, literatūrinė priemonė.

Traktuodamas savo personažus, arba *juokias*, arba *verkia*. Dėl vargšų dalios jis verkia, turtingaisiais jis juokias. Šie bendrieji Dickenso kūrybos savumai raiškūs ir „Varpuose". Vargšus jis ir čia vaizduoja su meile ir užuojauta, turtinguosius – dailiai karikatūruoja. Pirmieji – gyvi ir realūs žmonės, antrieji – literatūriški ir schematiški. Vargšai – tai romantiškas realizmas, turtingieji – realistiškas romantizmas.

„Varpų" turtingųjų atstovai – seni mūsų pažįstami. Mister Failer – politinis ekonomas, „malthusininkas", kūnu ir dvasia išdžiūvęs kaip silkė, besirūpinantis, kad vargšai nedaugėtų, kad nesugriūtų pusiausvyra tarp maisto produktų kiekio ir vargšų skaičiaus. Teisėjas Kjut – anglų liberališkos valdžios atstovas. Valdžios, pasiryžusios visu griežtumu likviduot vargšus 1834

metų įstatymo dvasia, sumažinti bedarbių skaičių – aprėžti jų gimimą. Storas raudonveidis džentelmenas – vaizbūnas, nuvorišas, naujas valstybės vyras, Malthuso–Benthamo ideologijos realizacija: daugina savo turtus, kaip Dievo ir gamtos įstatymai liepė, ir pasilieka kvailas kaip ispanų bulius. Ponia Bauli – antras turtuolių tipas: tai senoji žemininkų didžiūnija. Ir jai naujas įstatymas labai parankus. [Pagal jį] vargšų šelpimas, labdarystė – tai tik jų tvirkinimas, pataikavimas tinginiams ir valkatoms. Artimas jai savo dvasia ir jos vyras – ponas Bauli. Ši figūra dar gyvesnė. Jis net artimas giminė pačiam... Dickensui. Smulkus kaip auksakalis, sentimentalus kaip jaunamartė, miesčioniškas kaip pusė pasaulio. „Vargšų draugas" – jis džiaugias tuo ir girias, nelyginant Dickensas rašo meilias vargšams apysakas ir vargšų užuojautos tema didžius turtus susikrauna...

Dickenso veikaluose yra ir pereinamųjų personažų, – kažkoks vidurys tarp vargšų ir turtuolių. Tai yra tieji personažai, kuriuos mes paprastai literatūros istorijoje vadiname tipiškomis Dickenso figūromis. Paprastai tai esti įvairūs keistuoliai, kuriuos Dickensas sugeba visur pastebėti, kuriuos *„galimus"* padaro Dickenso menas. Šios figūros – kažkoks romantizuotas groteskas, dickensiška šilima paguostas. Joms „Varpuose" raiškiai atstovauja daktaras ir mister Fiš.

Visų šitų įtikinamai individualizuotų personažų perspektyvoje vyksta „Varpuose" varganas, paprastas, širdingas ir savotiškai kilnus beturčių gyvenimas. Tokia „Varpų" pateikta medžiaga, persunkta socialinio sentimentalizmo padažu, galėtų būti visiškai pakankama ištisam spektakliui suformuoti. Ji diktuotų tiktai vieną sąlygą: ji turėtų būti paimta natūralistiškame plane. Spektaklio uždavinys tuomet būtų – atvaizduoti Dickenso gyventą gadynę, išraiškinti rašytojo ideologiją, plastiškai įkūnyti poeto sukurtus tipus. Taip būtų pasielgę meiningiečiai, jei būtų sumanę pastatyti „Varpus", taip būtų pasielgęs Maskvos Dailės teatras savo jaunatvės laikotarpy, taip pasielgtų tūkstančiai dabar pasauly gyvuojančių teatrų. Spektaklis būtų archeologiškai etnografiška iliustracija Dickenso apysakai. Tuomet iš

tikrųjų spektakly turėtų būti akcentuojama pateiktos medžiagos socialinė prasmė.

A. Olekos-Žilinsko surežisuotas „Varpų" spektaklis nieko bendro su natūralizmu neturėjo. Jokios socialinės lokalinio ir temporalinio gyvenimo problemos jame nebuvo sprendžiamos. Jame buvo akcentuojama diametraliai priešinga pateiktosios medžiagos pusė: buvo akcentuojama jos moralinė prasmė. Ji buvo išimta iš atgyventos gadynės realiųjų interesų restauravimo plotmės, ji buvo iškelta dabarties plane. Ir šitokį priėjimą prie „Varpų" medžiagos padiktavo... tas pats Dickensas.

III. MORALINĖ „VARPŲ" SPEKTAKLIO PRASMĖ

Įsivaizduokime: ateina į mus nelaimingas raupsuotasis ir kruvinomis ašaromis verkia:

– Nebegaliu daugiau begyventi, daugiau bekentėti, – duok man nuodų, sutrumpink mano kančias, pasigailėk! Juk man gyvenimas – nebe gyvenimas, ne šiandie – rytoj vis tiek aš žūsiu!

Ar dar geriau – atneša mums kare sunkiai sužeistą mylimą brolį, žaizdos tokios sunkios, kad jis vis tiek nebeišgis. Bet jo sąmonė veikia, ir jis dar kelias dienas gali baisiu skausmu kankintis. Ir šaukia jisai, maldauja:

– Pasigailėkite, pribaikite mane!

Kaip mes pasielgtume tokiu atveju?

Senas tas klausimas. Jau seniai mokslininkai ir filosofai jį kelia ir ginčijas ir iki šios dienos susitarti negali. Ir nesusitars – niekuomet. Nes į šį klausimą *protu* atsakyti negalima. Proto atsakymas vis tiek pasiliks klaidingas ar, tiksliau, ginčytinas: galima ir taip, bet galima ir kitaip! Yra daugybė tokių gyvenimo problemų, su kuriomis susidūręs protas – bejėgis. Jas galima spręsti tiktai *jausmu*. Jausmo sprendimas visuomet individualus, visuomet objektyvus, todėl, objektyviai žiūrint, jis gali būti ir klaidingas, bet vis tiek kalbamuoju momentu jis tėra vienintelis galimas ir vienintelis tikras.

Ne sensualizmui išgarbinti šis pavyzdys šioje vietoje yra minimas. Jis tiktai vaizdžiai parodo, kokia plotme buvo paimtas A. Olekos-Žilinsko režisūroje „Varpų" spektaklis.

Centralinis „Varpų" personažas Tobi Vek kalbamojo spektaklio interpretacijoj toksai *jausmo* žmogus. Ne sentimentalistas, tiktai svarbias gyvenimo problemas sprendžia jausmu, ne protu. Jo socialinė aplinkuma – medžiaga jo *jautrumui* išaugti. Jisai vargšas ir prasčiokas, vadinas, jo padėtis liudija, kad jis gali, gal ir turi, gyventi elementariškai paprastais vientisais jausmais. Paprasčiausius žmogaus jausmus diktuoja, kaip poetai sako, *širdis*. Tobi Vek – širdies žmogus. Tai reiškia, kad žmogaus protas – *ratio* – lieka jame pasyvus, žmogaus darbai vyksta *negalvojimo* plane.

Tobi Vek – širdies žmogus. Tai nereiškia, kad jis būtų sentimentalistas. Gal sentimentalistas jis ir galėtų būti, jeigu tiktai šis terminas nebūtų taip banaliai subjaurotas, jei jis nebūtų susijęs su ašaromis, su atodūsiais, su mėlynais kaspinėliais, – su visa jausmų reklamos velniava.

Tobi Vek – širdies žmogus. Jis niekuo niekuomet nesurištas. Nevaržo jo nei partijos, nei luomai, nei valstybinės išminties prietarai. Jis žino vieną vyriausią įstatymą, kurio jis klauso – *jaučia, priima visa, kas yra pasauly*. Tai Walt Whitman, Amerikos klajojanti teisybės žvaigždė. Tai Tumas-Vaižgantas, vaikščiojanti Lietuvos sąžinė.

Eina pagiriu mergaitė. Užpuolė ją keli išgamos. „Protingas" žmogus nuspręs:

– Vienas trijų nenugalėsiu, dar pats įklimpsiu... Mano visuomeninė padėtis, žmona, vaikai... skandalas!

Ir paskubės „protingas" žmogus pasišalinti – kad nepritrauktų jį išžaginimo scenos liudininku. *Širdies* žmogus puls padėti – nieko negalvodamas. Nenugalės jis trijų valkatų, tai tiesa, bet mergaitei gal duos progos išsigelbėti, – kas žino? Toks yra Tobi Vek. Jis priglaudė savo namuose valkatą, teisėjo pasmerktą į kalėjimą. Jis tuo savo žygiu eina į atvirą konfliktą su teisėju, su įstatymais, su visuomenės tvarka. Ir pasielgimą jo širdis motyvuoja:

– Argi galėtų jis laimingai Naujus metus sutikti, žinodamas, kad vienas valkata su maža mergička slankioja be pastogės!

Tokią išvadą jis priėjo ne samprotavimu, ne su *proto* pagalba (protas gal jam priešingai padiktuotų), – jis *organiškai jaučia*: negali būti laimės, jei nelaimė aplinkui plačiais žingsniais vaikšto.

Tobi Vek ir jo artimieji „Varpuose" – vidaus turinio, vidaus šilimos žmonės. Kjut, Failer, Bauli ir jų bendrai – priešingybė pirmai personažų kategorijai. Kjut, Failer, Bauli – proto žmonės, racionalistai. Tai ne piktadariai, ne plėšikai, ne begėdiški savanaudžiai, kurie galėtų už kelis pelno procentus parduoti savo artimą su kūnu ir dūšia. Ir jie turi savotiškai kilnių idealų, ir jie siekia, kad žmonėms būtų geriau gyventi. Tik siekia jie to, besivaduodami racionalizmu, vaduodamiesi tąja pasaulėžiūra, kuri leidžia kilnių idealų vardan žmonėms badu mirti. Jie – ne beširdžiai, ne žiaurūs žmonės, – tiktai be vidaus šilimos, be turinio. Todėl jie net ne žmonės, – jie tiktai žmogaus forma, kažkokie žmogaus įmautės, „kažkas palša": žmogaus forma, vidury – tuštuma.

Viena ir kita žmonių kategorija gyvenime nesuderinama, – konfliktas tarp jų neišvengiamas. Protingieji – paprastai galingesni, širdies žmonės – naivūs: jie paprastai esti protingųjų aukos.

Tobi Vek tipo žmonių gyvenime mes neapkenčiame. Rodos, protingai sutvarkėme visus savo ir viešus reikalus, o šit jie, neprašyti, nelaukti, ims įsikiš ir sugadins mūsų racionalistiškai nuosakią sistemą. Ir įsikiš – besivaduodami kažkokiu „bziku", kažkokiais ten jausmais, kažkokia ten sąžine! Jie mums kliudo gyventi. Jie neduoda mums ramybės, jie neleidžia mums samanomis apaugti. Jie – mistiški anarchistai, nelyginant Levas Tolstojus. Jie – širdingi nenuoramos, nelyginant Adomas Galdikas. Jų šiokioji diena ir šventadienis – nelyginant būtis, Aleksandro Bloko formule išspręsta:

– Radostj stradanija, bolj neizvedannych ran!

Todėl jie gyvenime taip daug kenčia, todėl jie visur ir visuomet taip persekiojami. Visur ir visuomet. Vakarų Europos mies-

čionims jie atrodo bolševikuojantys, Sovdepijoj jie iš Čekos golgotos neišeina. Jie visur vienodai netelpa miesčioniškoje sąmonėje, ar toji sąmonė bus tituluotos damos galvelėje, ar komunistiškame pakaušy.

Ir dar yra vienas dalykas, kuris abiejų kategorijų žmonių susidūrimą daro ir neišvengiamą, ir neišsibaigiamą.

Kjut, Failer, Bauli seniai seniai, gal dar prieš Kristaus gimimą, *vidaus spindėjimą* pakeitė *laukuju blizgėjimu*. Vienas žvilgsnis į krikščioniškąsias bažnyčias iki pasibaisėjimo įtikina, kaip toli šis pasikeitimas yra nuėjęs. Auksas, briliantai, šilkas – žiba ir žaibuoja, savo puošniu turtingumu imponuoja ir prislegia, ir užmuša religinio jausmo nuoširdumą, – ir vis tai Viešpaties vardu! Tarytum Viešpačiui visa tai būtų reikalinga! Tarytum krikščioniškos moralės aukščiausioji prasmė nebūtų: *viską atiduoti*! Tarytum krikščioniškam Dievui niekas nebūtų taip svetima kaip pinigas, ir prievarta, ir smurtas! Tarytum žemiškų gėrybių, žemiškos valdžios ir politinių suktybių teisinimas Dievo vardu – nebūtų iš visų racionalizmo formų – pats šventvagiškiausias!

Tobi Vek ir jo dvasios giminės kovoja dėl *vidaus spindėjimo. Laukujis blizgėjimas jiems* – blogo vardo fikcija, miražas, sunkią gyvenimo valandą – košmaras. *Laukujo blizgėjimo* žmonės su šia pažiūra niekuomet nesutiks. Jie skelbs Tobi Vek atskalūnu, eretiku, šauks Dievo rykštę ir valstybiškai samprotaujantį policistą į pagalbą, kaip tai jie darė – šitiek amžių! Šitame vienos ir kitos žmonių kategorijos susidūrime raiškėja Tobi Vek tipo heroizmo pagrindas.

Tobi Vek – ne herojus. Ne herojus ta prasme, kaip mes tą terminą kasdienėj kalboje suprantame. Jis nedaro „garsių" žygių, – jis nieko nepapjauna, nenušauna, pakaruoklio iš kilpos neištraukia, skenduolio į patiltę neišvelka, savo pilvo japoniškai cizorku nepersirėžia... Bet jis nėra ir pasyvus, nieko neveikiantis sentimentalus žiūrovas, kaip vienas kerštingas „Varpų" spektaklio recenzentas bandė savo skaitytojams įkalbėti. Jį, kaip ir jo bendramintčius, suklaidino toji aplinkybė, kad Tobi Vek heroizmas nėra reiškiamas storžieviškai raiškia forma. Jie, matyti,

užmiršo tąją gilią teisybę, kuri taip gražiai yra pasakyta Feto žodžiais:

– Toljko pesne nužna krasota, krasote že i pesen ne nado...

Tobi Vek heroizmas yra tos rūšies, kuriam nereikalingi jokie išoriniai blizgučiai. Anaiptol, neneigiant heroizmo nuopelnų karo laukuose, nejučiomis prisimena senieji Indijos išminčiai, kurie mokė:

– Būti herojumi karo metu, kur pačios aplinkybės verčia į tai, – ne toks jau didelis daiktas. Bet būti herojumi kasdieniame gyvenime, kur aplinkybės stumia į priešingą šalį, – tai jau tikrai didelis daiktas.

Toks šiokiadienio gyvenimo herojus ir yra Tobi Vek. Viską apimti, viską sukaupti meilėje – šit toji plotmė, kurioje veikia Tobi Vek heroizmas. Kažkoks vidaus stebėtinas taktas, – ne mokykloj išmoktas, bet įgimtas, – diktuoja jam visus žygius, kaip pasielgti kurį gyvenimo momentą. Jisai, persunktas visa apimančia meile, pasireiškia visose smulkmenose, visuose mažmožiuose.

Pasišiaušė Tobi Vek prieš įstatymus, prieš administraciją, su didžia meile priėmė jis į savo namus valkatą, ir taip subtelingai rūpinas, kad kokiu neatsargiu žingsniu jo neįžeistų. Neturi Naujų Metų išvakarėse ko valgyti, kuo netikėtų svečių pavaišinti. Nesako jisai eisiąs kumpio gabalėlio jiems nupirkti: esą jis jo turįs namie; kažkur ant laiptų matęs! Patsai išalkęs, išbadėjęs, kai pagalvoja apie kumpį, jam net galvą pradeda skaudėti, bet visą pirktą gabalėlį atiduoda svečiams ir dukrai, – ir pasakoja negalįs valgyti. Jam maloniau svečius paguosti, negu nemirštamą savy alkį apmarinti. Jis net arbatos dėl tos priežasties atsisako gerti, bet tik svečiams daugiau būtų. Pietums valgo jisai (ir tai atsitiktinai dukters atneštą) prasčiausią valgį – skilvio nuotrupas. Kai ekonomistas jį įtikina, kad jis tuo skriaudžia našles ir našlaičius (nevalgytų skilvio Tobi Vek – jis tektų našlaičiams), jis graužiasi iš nusiminimo, kad valgė... Aukščiausioji krikščionybės moralė: viską savo artimui atiduoti, – be aukso altorių, be girgždančių šilko drabužių, be moderniškosios bažnyčių butaforijos!..

Mes gyvenime ne kartą savo artimą įžeidžiame, – ir nesigraužiame dėl to. Tokia jau mūsų prigimtis, kad artimo įžeidimas, jam padaryta moralinė skriauda mums kartais net malonumo suteikia. Mes tai kartais net į savo nuopelnų sąrašą įregistruojame. Ar ne reikšmingas dalykas, kad daugelis mūsų gadynės vadinamosios krikščioniškos spaudos organų – tokie mistrai sėti neapykantą ir piktybę, tokie specialistai sukti ir intriguoti – kilniuoju obalsiu: dėl bažnyčios ir tėvynės ar dar kilniau: *omnia restaurare in Christo*? Taip, kaip liepia *la loi du moindre effort*!

Tobi Vek ir čia pasilieka šiokiadienis herojus. Priėmė svečius, pavaišino, užleido jiems savo guolį, pats susirietė ant kėdės, patenkintas ir laimingas, galėjęs atiduoti savo artimui visa, ką tik turėjo, kas buvo galima atiduoti. Ir šit šitą momentą jis papildo sunkią nuodėmę. Sunkią nuodėmę, jo, Tobi Vek, nuomone. Mūsų nuomone, gal tai būtų sveiko proto sprendimas, apeliacija į įstatymus ar dar paprastesnis dalykas. Tobi Vek tokią valandą paskaitė laikrašty, kad moteriškė nužudžiusi savo kūdikį:

– Koks žiaurumas! Koks nežmoniškas žiaurumas, – sušunka jisai, – tik visiškai sugedę žmonės gali tai padaryti!

Šiuo sprendimu jis pasmerkė tą nelaimingą moteriškę, skaudžiai ją įžeidė, nuskriaudė. Ir kokiomis baisiomis kančiomis jis turi tą savo nusikaltimą atpirkti! Jis turi priimti pamoką iki galo iš būtybės, kuri jam yra visų brangiausia, kol jisai pajaučia, kad tik neišpasakoma motinos meilė atveda moteriškę į tokį nusikaltimą – kūdikio žudymą! Baisus košmaras, nutįsęs viena kryptimi: jo mylimoji nelaiminga duktė nueina tuo tariamosios nuodėmės keliu. Vienintelį kartą Tobi Vek pasinaudojo protu, pasmerkė nelaimingą moteriškę, – protas verčia gi vaikų žudymą smerkti, – protas neklysta! Ir jausmas taip brangiai turėjo už proto teisybę užmokėti!

Amžina neišsprendžiama problema, proto ir jausmų teisybės amžina nesantarvė!

Bauli ir jo artimieji „vargšų draugai" – padeda vargšams, bet jie tai daro, norėdami įsigyti nuopelnų, per tai iš esmės yra miesčioniški egoistai, Tobi Vek padeda artimui, nes jis negali

jiems nepadėti. Ir čia gyvu pavyzdžiu primena Evangelijos žodžius:

– Niekas neturi didesnės meilės, kaip [tas] kas guldo savo galvą už savo bičiulius.

Ir dar geriau būtų prisiminti:

– Ne tas išganys savo sielą, kurs ją išganyti nori, bet tas išganys savo sielą, kuris paguldys ją už bičiulį savo!

Čia tai ir glūdi Tobi Vek vidujo heroizmo paslaptis. Jei Tobi Vek heroizmas būtų ginčytinas, tuomet neišvengiamai tektų kelti abejojimo ir dėl jo Dieviškojo Mokytojo, – dėl Kristaus vidujo heroizmo.

Šitokia plotme A. Oleka-Žilinskas interpretavo „Varpus" Valstybinio teatro scenoje, šitokiame plane buvo sprendžiama Dickenso išauklėta moralinė problema.

Moralinė prasmė – aukščiau visų lokalinių bei temporalinių pažymių, visų socialinių reminiscencijų. Ši prasmė buvo gyva nuo amžių pradžios, ir nemirs jinai drauge su žmogumi.

Mūsų teatre ji buvo realizuota socialinio gyvenimo formų fone. Be šio fono ji būtų nustojusi savo realaus įtikinamumo. Ji būtų virtusi abstrakcija, schema, scholastika.

Lokalinio ir temporalinio gyvenimo formomis išraiškinti amžinoji moralinė problema – šit „Varpų" spektaklio idėjinis pagrindas A. Olekos-Žilinsko interpretacijoj.

IV. „VARPŲ" SCENOVAIZDIS

Formalinę spektaklio pusę padiktavo apibūdintos ideologijos atjautimas, nelyginant tolstojiškas dėsnis:

– Kaip tamsu viskas aplinkui! Bet ir tamsoje šviesa šviečia!

Šiuo pagrindu ir sukonstruotas „Varpų" scenovaizdis (*Bühnenbild*). Čia rūpėjo duoti *žmones*, jų vidaus santykius, tat ir dekoracijos turėjo būti duotos tokios, kuriose visas dėmesys būtų sukoncentruotas į žmogų, į aktorių. Ir iš tikrųjų „Varpų" spektaklis buvo mūsų teatre gal pats „aktoriškiausias".

M. Dobužinskis, „Varpų" scenovaizdžio kūrėjas, čia lyg ir susintetino keletą savo ilgamečio teatralinio darbo momentų. Kaip žinoma, jisai savo „teatrinę karjerą" pradėjo 1907 metais drauge su Jevreinovu, inscenizuodamas Peterburgo specifiniame teatre („Starinnyj teatr") prancūzų trylikto šimtmečio pastoralę „Vaidinimas apie Robeną ir Marioną". Jevreinovas spektaklį buvo sumanęs pastatyti taip, kaip jis būtų buvęs suvaidintas XIII šimtmečio riterio pily vakarinės puotos metu. Jisai tuomet jau buvo suformulavęs savo teorijos pagrindinius dėsnius, kad teatras turi duoti žiūrovams tiktai pagrindinius akstinus, kurie sužadintų žiūrovo fantaziją. Šiuo nusistatymu teatras turėjo duoti ne daiktą scenoje, bet daikto vaizdą, ne veiksmą, bet veiksmo vaidybą. Jevreinovas tam spektakliui ir parinko viduramžio pastoralę, nes jam atrodė, kad ši forma geriausiai tinka jo teorijai realizuoti. Esą seniau, viduramžiais, inscenizacijos primityvumas ir duodavo žiūrovų fantazijai daugiau akstino negu naujųjų laikų natūralizmas, duodantis scenoje visus, ištisus daiktus, pasakantis visą mintį, paliekantis žiūrovams tiktai teisę sekti, kas dedas scenoje, – iš žiūrovų jokios kūrybos nereikalaujantis. Šitokios Jevreinovo pažiūros į teatro meną ir jo nusistatymas restauruoti senovišką pastatymą ir vaidybą pareikalavo tų principų pripažinimo ir iš dekoratoriaus debiutanto M. Dobužinskio. Ir jis turėjo įsigilinti į viduramžių dvasią, į pastoralės mielą naivumą ir jį atvaizduoti. Eduardo Starko liudymu: esą itin stilingų dekoracijų fone pastoralė buvusi suvaidinta labai gerai. Esą Dobužinskis sugebėjo itin koloritiškai atvaizduoti senovės dvasią ir pasižymėjo žavinčiu, kaip retai pasitaiko, parinkimu spalvų, pilnų žymaus nepasikartojamo maestringumo. Jau debiuto spektakly Dobužinskis pasižymėjo: senovės meile ir pažinimu, stipriu stilingumu ir maestrišku spalvų parinkimu.

Antras Dobužinskio teatralinės kūrybos charakteringas momentas – tai susidomėjimas pastatymų *komišku* elementu. Tai prasidėjo antruoju Dobužinskio žygiu scenoje. Mejerholdas Komisarževskos teatre statė Remizovo „Besovskoje detstvo"; jam

iš to teatro pasitraukus, pjesę baigė režisuoti F. F. Komisarževskis, – debiutavo kaip režisierius. Pastatymas, kaip ir dekoracijos, praėjo komiškame, groteskiškame plane. Tas pats stilius reiškės ir Potiomkino „Petruškos" inscenizacijoj (režisavo Mejerholdas teatre „Lukomorjė"), ir Anderseno „Kiauliaganio" pastatyme (teatre „Prival komedijantov"), ir Dobužinskio sceniškuose darbuose klubo „Brodiačaja sobaka" vakaruose, ir vėlesniuose Balijevo teatro „Letučaja myšj" pastatymuose (pas Balijevą Dobužinskis inscenizavo bene 7 spektaklius). Visi šie linksmi, groteskiški pastatymai pasižymėjo grakščiu pasityčiojamu stilium. Pasityčiojimas reiškės ypatingu groteskišku spalvų suderinimu, sukvaišintu ornamentu, stiliaus „sutraktierinimu".

Trečią Dobužinskio teatralinės kūrybos etapą būtų galima pavadinti realistiniais pastatymais. Jis – ne vienalypis. Jis parodo skirtingą priėjimą prie daiktų, jame tenka skirti kelis momentus. Vienas santykiavimo būdas su daiktais – tai lyg ir „meiningietiškas". Tai tarytum moksliškas priėjimas prie praeities, prie būklės, rūpestingas, *„etnografiškas"* santykiavimas su daiktais; čia Dobužinskio piešinys buvo paremtas realių studijų daviniais. Taip elgės Dobužinskis, piešdamas dekoracijas, pavyzdžiui, Bloko pjesei „Roza i Krest" (Maskvos Dailės teatrui), Shakespeare'o „Karalius Lyras" (Petrogrado „Boljšoj dramatičeskij teatr") ir kt. Antras šio Dobužinskio etapo momentas – tai vadinamasai *grand spectacle* stilius, pasireiškęs Diagilevo baletų (*Papillon; Midas*), Dresdeno operos („Jevgenij Oniegin"), Düsseldorfo dramos teatro (režisieriaus Šarovo „Natanas Išmintingasis") ir kt. inscenizacijose. Tai vis gražiai stilingi, puošnūs pastatymai. Ir trečią šio etapo momentą būtų galima pavadinti „daiktų ir būklės poezija". Ir čia pastatymų pagrindą sudarė realus tikrovės bei praeities pažinimas, tiktai, vaizduodamas daiktus, Dobužinskis žiūrėjo į juos nebe etnografiškai, bet intuityviai-sintetiškai. Toks, pavyzdžiui, buvo Turgenevo „Mesiac v derevne" pastatymas Maskvos Dailės teatre, tokiame plane praėjo ir Gogolio „Revizoriaus" inscenizacija Düsseldorfe. Intuityvusis priėjimas prie daiktų sudarė pagrindą ir *peržengi-*

mui per juos, kaip rusas pasakytų – „pereskok čerez byt, čerez stilj". Tokiu peržengimu pasižymėjo, pavyzdžiui, Dostojevskio „Besy" inscenizacija Maskvos Dailės teatre. Čia Dobužinskis net atsisakė nuo daiktų meilės, – žengia jis per juos į menišką ir, jei nebūtų blogai suprasta, pasakyčiau, *ekonomišką* realizmą. Tą patį *peršokimą per stilių* buvo galima pastebėti ir Kaune „Pikų damos" inscenizacijoj (itin – kazarmės scena ir finalinė).

Dobužinskio teatralinės kūrybos kelias tuo ypatingas, kad nesudaro tiesios linijos. Apsišarvavęs nauju patyrimu, jis nuolat grįžta į pirmykštę metodiką, ir senas patyrimas sudaro premisą naujiems žygiams. Jo kūryba ėjo, tariant, kažkokiu spiralės keliu: čia groteskas, čia Dostojevskis, Čaikovskis, čia vėl Balijevo linksmybė. Jo kūryba svyravo tarp įvairių polių, bet kūrėjo meilę pasidalino – Hoffmannas su savo velniava, Dostojevskis su savo psichologiškomis gilmenomis, ir Andersenas – su savo skaisčiu vaikišku naivumu. Mes čia Dobužinskio kelią pažymėjome tiktai siaurai schematiškai, – tiek, kiek reikia tiksliau jo į „Varpus" įdėtam darbui suprasti.

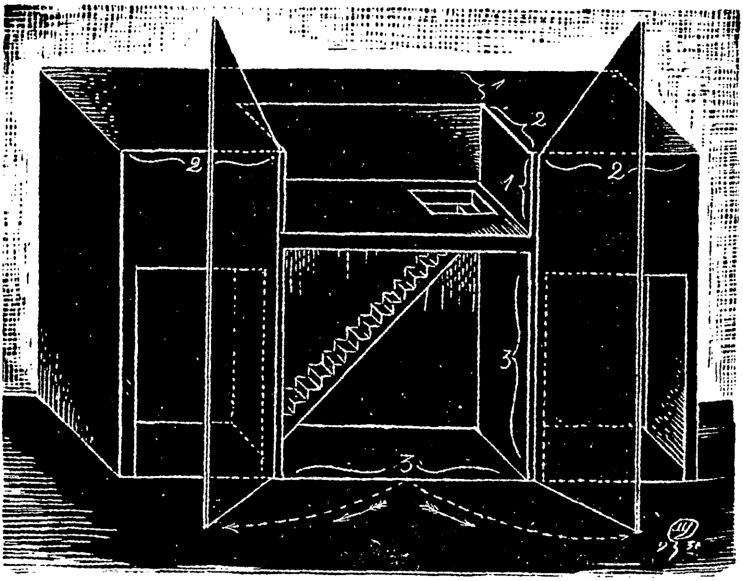
„Varpų" scenovaizdis – paremtas Dobužinskio pereito kelio premisomis, tai yra nelyginant atskirų jo kūrybos momentų sintezė: *mielo naivumo* („Vaid. apie Rob. ir Mar.", Andersen), *peršokimas per būklę, ekonomiškas realizmas* (Dostojevskio spektakliai) ir *pabrėžta komiška charakteristika* (Balijevo teatras). Ši sintezė pasireiškė lygiai pačiame scenos įrengime, lygiai aktorių figūrų formavime, tiktai vienur pabrėžta daugiau vienos premisos, kitur – kitos.

„Varpų" „dekoracijų" prasmę paaiškina minėtoji formulė:

– Kaip tamsu viskas aplinkui! Ir tamsoje šviesa šviečia!

Visur juodas, kaip tamsa neišbrendamoji, aksomas; sceniškosios šviesos suvestos į besikeičiančius prožektorius, pilančius šviesą stačiai į aktorių veidus (rampos šviesa vis dėlto buvo palikta). Šiaip naudotasai scenos elementas turėjo sceniškai charakterizuoti tą ar kitą veiksmo momentą, pavyzdžiui, raudona šviesa židinyje, žvakių šviesa puotoje pas Bauli, – „ir tamsoje šviesa šviečia".

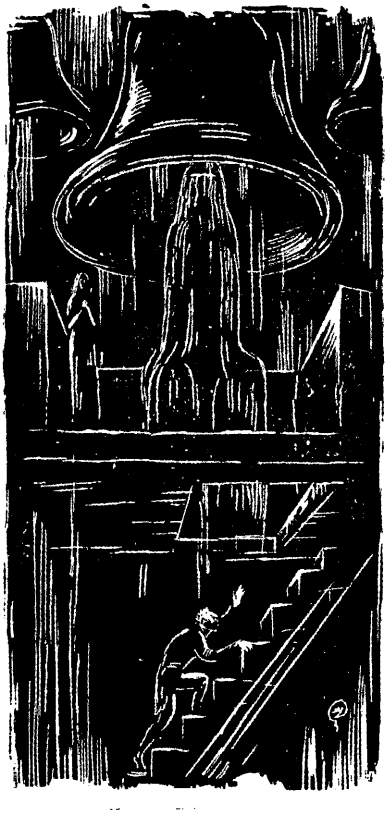
Scenos vertikalinis planas buvo padalintas į dvi dali. Viršutinėje daly – karo trys didžiuliai varpai, paskendę tamsoje, nelyginant kažkokioje tolybėje, tačiau matomi per visą spektaklį ir jį tarytum nudažą „varpingumo" dvasia. Apatinę dalį sudarė geometriška konstrukcija – stačiakampė dėžė septynių metrų platumo, keturių aukštumo, trijų – storumo. Pati dėžė padalinta į tris dalis, šoninės dalys, po du metru platumo, vidurinė – trijų metrų. Prie dėžės vidurinės dalies šonų pritaisytos suveriamos durys, 2,45 metrų pločio. Vienas jų šonas (prie dėžės pritaisytas) – keturių metrų aukščio, antras – šešių. Suvertos tos durys atrodo kaip koks bokštas-piramidė, vienu šonu įaugusi į dėžės vidų, atvertos – jos primena milžiniškos juodos peteliškės sparnus. Tai ir visa „Varpų" scenos konstrukcija, paprasta iki geometriško piešinio formų. Ji visą teatro sceną padalino į penkis veiksmo ruimus: 1) visos dėžės dalys uždarytos, veiksmas vyksta prosceniume, juodo aksomo, bokšto-piramidės fone;



„Varpų" scenovaizdžio schema

2–3–4) prasiveria viena dėžės trijų dalių; šoninės dalys atidaromos-uždaromos uždangos sistema, vidurinė dalis – atveriant (ar suveriant) duris-sparnus; 5) apatinė scenos dalis paskęsta tamsoje, nušvinta viršutinė dalis, – veiksmas vyksta „varpinėje" – specialioje plotmėje, įrengtoje viršutinėje „dėžės" dalyje (žiūr. piešin.).

Visi pjesės paveikslai po atskirus ruimus išskirstyti tokiu būdu. Kairiojoje (nuo publikos) dėžės daly vyksta Megos ir Lilianos scenos bei Tobi Vek reagavimo per sapną į dukters nelaimę paveikslas. Dešiniojoje daly – Ričardo ir Megos scena, pradžia Čikenstoker – Tiogbi scenos, Tiogbi – Megos scena. Vidurinėj daly – Tobi namai, Bauli kabinetas (pirmas veiksmas) ir valgomasis (trečias veiksmas), Čikenstoker krautuvė, varpinės vidus. Tobi Vek scena su varpais vyksta dėžės vidurinės dalies viršuje įrengtoje plokštumėlėje. Visi kiti paveikslai vyksta prosceniume, prie uždarų dėžės dalių. Ir kai dėžės dalys atdaros, ir tuomet prosceniumo plotmė pilnai naudojama. Pavyzdžiui, finalinis paveikslas, prasidėjęs vidutinėj daly (Tobi Vek butas) į galą visiškai pereina į prosceniumą ir tik jame galutinai išsirutuloja. Todėl tat visi šie mechaniškai atidalinami ruimai yra atskiros dalys vieno ruiminio organizmo, organiškai susijusios su visuma.



II veiks. Tobi varpinėje

Šitokiai scenos konstrukcijai esant, savaime suprantama, spektaklis negalėjo turėti pretenzijų realiai atvaizduoti vietą, kurioje vyksta veiksmas. Veiksmo vieta ir nebuvo vaizduojama, ji buvo tik *pažymima*. Šiam reikalui buvo panaudotas principas, poetikoje paprastai vadinamas *pars pro toto*. Literatūroje dėl jo *raison d'être* niekas nekelia abejojimų. Netenka abejoti ir dėl jo tikslingumo teatre. Čia jį pateisina ir teorija (jos nagrinėjimas mus per toli nuvestų), ir teatro praktika, pradedant antikos tradicijomis, per Shakespeare'o galvą – iki mūsų dienų. Užuot vaizdavus visą daiktą, visą ruimą, pažymima tiktai charakteringasai jo bruožas, – duodama akstinas žiūrovo fantazijai, – likusius bruožus jis jau pats įsivaizduoja, kaip jis nori. *Pars pro toto* principą Dobužinskis naudojo ir spektaklyje „Starinnyj teatr", ir Dostojevskio inscenizacijoje, ir t.t. Lygiai taip pat buvo pasielgta ir „Varpų" inscenizacijoj. Pavyzdžiui, pirmoj scenoj suvertos durys turi ženklinti varpinės bokšto išorines sienas. Prie dešiniosios suveriamųjų durų (uždarų) pusės pristatyta kelios lipynėlės, auksine spalva juodame aksome pažymėta durys, – ir susidaro įspūdis, kad tai yra įėjimas į varpinę, – aukštai matyti varpai. Reikia pažymėti, kad veiksmas vyksta gatvėje – užžiebiama charakteringos tų laikų Londono gatvės lempos. Reikia pažymėti, kad gatvė eina Temzos krantu – pastatoma tipiški tiems laikams Temzos kranto barjerai. Tokiomis paprastomis, pasakyčiau, *ekonomiškomis* priemonėmis pasiekiama didelio tikslo, – duodamas įspūdis tos vietos, kurioje vyksta veiksmas. Iš daiktų (butaforija, rekvizitas) pjesėje naudojama tiktai tie, kurie reikalingi veiksmui: nėra mažiausio daiktelio, kuris nebūtų veiksmui sunaudotas, kuris nebūtų paveikslui *būtinas*. Bet jeigu jau kartą daiktas naudojamas, – jis yra labai charakteringas. Čia pasireiškė antras Dobužinskio talento savumas: *daiktų meilė, daiktų poezija*. Pavyzdžiui, jisai vaizduoja varpinės vidų. Tema – paprasta: laiptai, varpų kabaldūojančios virvės. Dobužinskis tą paveikslą panėrė tamsoje; tik vos vos prasiverianti žalsva šviesa apibrėžia laiptų siluetą. Patys laiptai (plotmių lūžimo linijos) perskrosti auksinės šviesos – spalvos gaba-

lėliais, – ir ši paprasta techniška priemonė iš karto visą sceną perkelia į pasakos pasaulį. Nėra tokių laiptų tikrovėje, tai Tobi sapnas, – jis sapnuodamas kopia jais. Jei dekoracijos turi sudaryti tąją atmosferą, kuri reikalinga aktoriui jo uždaviniui pasiekti, tai ši Dobužinskio dekoracija yra tobula. Ne mažiau tobulas paveikslas – ir Bauli puotos scena. Tomis pat elementariškai paprastomis priemonėmis, kurios, ir varpinėje naudotos, puotos scenoje sudaro stačiai karališkos prabangos, neregėto liuksuso įspūdį! Taip pat Dobužinskis poetizuoja ir Tobi Vek buto židinį, pakabintą ant atvertojo dešiniojo didžiųjų durų sparno, ir visus kitus daiktus.

Kalbant apie Dobužinskio surengtą scenovaizdį, tenka itin pabrėžti, kad jis buvo sukomponuotas teikti maksimalinės pagalbos aktoriui. Net toksai mažmožis, kad aktoriai patys durissparnus atidarinėja-uždarinėja, ir tai gelbėjo aktoriui išlaikyti pagrindinį vaidybos toną. Dobužinskis padėjo aktoriui, ir jų

III veiks. Regėjimas Temzos krante

kostiumus parengdamas, – čia pasireiškė trečias jo talento savumas: *komiška* charakteristika. Apie tai bus kalbama vėliau.

V. SPEKTAKLIO KOMPOZICIJA

Dickenso „Varpai" – apysaka. Drauge tai ir teatrališkiausias kūrinys. Jie ištisai susideda iš atskirų scenų, dialogų, kuriuose dažnai daugiau nusveria net nebylė kalba negu žodžiai. Apysaka į pjesę buvo perdirbta labai paprastu būdu – išbraukta aprašymai, palikti dialogai. Ir jokio kito esminio pakeitimo. Išbraukta aprašymai, bet tai dar nereiškia, kad jie pjesei žuvo. Nes tie aprašymai yra dramaturgo remarkos. Ir dar daugiau. Tai režisieriaus remarkos. Dickenso „Varpų" originalas – režisieriaus egzempliorius. Dickenso remarkos pasako ne tiktai, kaip turi atrodyti aktorius, ką kurį momentą jis turi daryti, – jos taip pat nurodo, kaip aktorius turi padaryti. Dickensas savo apysakąpjesę suskaldo į eilę uždavinių. Kas kartą, kiekvieną momentą jis duoda aktoriui aiškų *psichofizinį* uždavinį, – belieka surasti priemones šiam uždaviniui realizuoti, Stanislavskis pasakytų – najti prisposoblenije.

Pavyzdžiui, Tobi Vek įtikinėja, kad jis negali kumpio valgyti ir arbatos gerti. Dickensas formuluoja aktoriaus uždavinį („remarka"!):

> O tuo tarpu Tobi su pasitenkinimu traukė nosimi čirškiančių lašinių kvapą, – visiškai taip, tarytum jis labai mėgtų kumpį. O kai Mega virino arbatą mažame imbrikėlyje, jis su tikra meile žiūrinėjo į šio malonaus indo gilumą, kad net ne tik jo nosis, bet ir visa galva dingo tirštame kvepiančių garų debesyje. Šiaip ar taip, bet jis griežtai atsisakė nuo arbatos ir pasiėmė į savo lėkštę mažučiuką kumpio gabalėlį, kurį ir suvalgė su neregėtu smagumu, nors ir nenustojo tikinti, kad valgo taip sau – dėl formos.

Ištisa pjesė sukaupta šioje remarkoje! Šitokiu būdu Dickensas atlieka pusę režisieriaus darbo, – nurodo pagrindinę spektaklio eigą, apibrėžia atskirus rolių momentus, atskiras valios objektyvacijas ar, kaip Stanislavskis pasakytų, atskirus *norėjimus* – „chotenije". Padeda Dickensas aktoriams ir apibūdinda-

mas personažus *iš vidaus,* – ir tai daro jis maestriškai. Pavyzdžiui, Kjutą jis charakterizuoja (kai Kjut susitiko su Mega):

> Aldermanas prasijuokė ir mirktelėjo, – toks jis jau buvo linksmas žmogelis, šitas aldermanas Kjutas. Na, ir didelis gudruolis, reikia pridėti. Visa tai jis suprato, visa mokėjo išspręsti ir ties niekuo nesusidūmodavo. Protinga galva, aš jums pasakysiu. Širdžių žinovas. Žmones pažino kaip penkis savo pirštus, – iki pagrundžių, galima sakyti...
>
> – Tamstos duktė, ė! – paklausė aldermanas, paėmęs ją už pasmakrės žaidžiančiu familiarumu.

Šitokiu būdu Dickensas nustato planus, kuriuose turi veikti kiekvienas personažas, – ir tie planai spektaklyje buvo realizuoti visi, be išimties. Norint apibūdinti, kaip jie vyko scenoje, tektų išcituoti visas Dickenso remarkas.

Dickensas padiktavo ir personažų scenišką padalinimą į dvi grupi: į realius ir vadinamuosius „groteskiškus". Bet „Varpuose" net Dickensas tikro grotesko neduoda, ir scenoje jo nebuvo. Groteskas savyje visuomet turi tam tikrą perdėjimą, tuo tarpu Dickensas „Varpuose" duoda tiktai, tariant, *kondensuotą pabrėžimą,* – ir jį tučtuojau sušvelnina savo nepaprastu širdingumu. Šis Dickenso savumas pasirodė esąs gana opi vieta. Kai kas iš temperamentingosios publikos samprotavo. Esą scenoje – vargšai idealizuojami, „buržujai" – karikatūrinami: vadinas, skelbiama luomų kova, bolševizmas. O vienas literatūros kritikas net spaudoje prišnekėjo:

> „Varpuos" dvi linijos griežtai nesusibėga. Pusė tipų realistai ligi kaulo, o kita pusė su kaukėmis vaikšto. Kuri čia teatro meno problema sprendžiama – mums sunku suprasti... Pats Dickenso teisėjas yra šaltas, įstatymais gyvenąs žmogus, praktiškas padaras, kuris visas blogybes nori panaikinti, o čia matome teisėją paprastą šių dienų ciniką merginininką...

1930 – Vytauto Didžiojo – metais buvo literatūros kritikų, kurie šitokius daiktus kalbėjo, tat netenka stebėtis, kad ir „paprastųjų piliečių" tarpe atsirado tokių, kurie Dickenso nemokėjo nei pajausti, nei suprasti.

Aukščiau cituotasai Dickenso posmas vaizdžiai apibūdina, kaip teisėjas elgiasi, kad jis yra visai kitoks asmuo, negu

minėtas literatas įsivaizduoja. Dėl literatą papiktinusios scenos Dickensas aiškiai ir nedviprasmiškai pastebi:

> Aldermanas Kjutas žaidė kuo nuoširdžiausiai. Jis pridėjo prie nosies dešinės rankos didįjį pirštą, tarytum sakytų savo bendradarbiams: „Pažiūrėkite šit, kas dabar bus. Pasidžiaukite praktišku žmogumi", – ir pasišaukė į save Megą:
>
> – Eik šen, mano miela!

Kjutas, Faileris – ir pas Dickensą, ir scenoje gyvena kitokiu gyvenimu negu Tobi, Mega ir į juos panašūs. Kjutas, Faileris – *komediškos* figūros; susitikę su Tobi, Mega, Ričardu – „komedijas krečia", „šidijas", žaidžia; jiems tai proga smagiai laiką praleisti ir linksma forma pamokyti „durniukus prasčiokėlius". Iš čia ir jų ypatinga *komediška* intonacija, mostai, ašarų vaidybinis šluostymas skepetaite – taip, kaip Dickenso sumanyta ir retušuota. Tuo tarpu antroji grupė gyvena nuoširdžiu jausmu. Jie, ypač Tobi, lengvą Kjuto juoką priima visai rimtai. Jei Tobi būtų tokios pat prigimties žmogus, kaip ir Kjutas, tai jųdviejų susidūrimas duotų komišką situaciją. Bet Tobi, naivus, sąžiningas, kuklus vargšas, todėl situacija pasidaro nebe komiška, bet tokia, kurią mes apibūdiname formule *juokas pro ašaras*. Šis Dickenso kūrybos savumas visame spektaklyje buvo išlaikytas iki galo. Nei personažų charakteristikoj, nei dialogų formavime, nei bendroje spektaklio kompozicijoje nuo Dickenso neatsitolinta. Tiesa, išmesta kai kurios scenos, kaip, pavyzdžiui, „smulkių dvasių" scena, kuri ardė visumos tikslumą, – net literatūrinės kompozicijos atžvilgiu „medžiagą papigina".

Iš viso „Varpų" spektaklis galėtų būti pavadintas, kaip kai kurie kritikai siūlė, *literatūriniu* spektakliu. Literatūra scenoje stambiais stipriais bruožais išreljefinta. Bet tai nebuvo absoliuti literatūros vienpatystė, – tai buvo literatūros ir scenos meno sintezė. Buvo tai, ko Mykolas Č e c h o v a s reikalauja iš teatro sakydamas:

> Nieko nėra sunkesnio, kaip įsiskverbti į meno kūrinio tikrąjį turinį, ir nieko nėra lengvesnio, kaip, atsisakius nuo tokio įsiskverbimo, užsiimti jau esamųjų formų perkomponavimu. Nieko nėra sunkesnio, kaip, įsiskverbus

> į giliausius turinio sluoksnius, surasti naują formą, atitinkančią šio turinio gilumą... Norint tikrai įsiskverbti į menininko kuriamosios dvasios turinį, reikia pačiam būti menininku, reikia turėti tam viduję teisę...

Aukščiau jau pakankamai minėta, kad A. Oleka-Žilinskas, režisuodamas spektaklį, įsiskverbė į Dickenso dvasią. Tenka dar paminėti, kaip jis tai sunaudojo spektaklio kompozicijai. Čia pirmoj eilėj tenka pažymėti spektaklio centralinį veiksmą, kurį Stanislavskis vadina „skvoznoje deistvije", lietuviškai tiksliau bus pasakius *išilginis veiksmas*.

Išilginis veiksmas – tai pagrindinis pjesės herojaus noras, aistra, troškimas, pastangų tikslas. Herojus, siekdamas savo tikslo, susiduria su aplinkiniais žmonėmis, visuomene, valstybe, įstatymais. Herojaus daromos pastangos pašaukia kontrpastangas, kontrveiksmą. Veiksmo ir kontrveiksmo susidūrimas ir sudaro tą, ką mes vadiname *pjesės veiksmu*, dramatinės kovos procesu. Kita vertus, išilginis veiksmas yra pjesės poetinis ir idėjinis turinys. Jis paaiškina pjesės kompoziciją, herojaus samprotavimus, sumanymus, pjesės atskirus epizodus, jų tarpusavį ryšį etc. Išilginį veiksmą, kaip moko Stanislavskis, net ne visuomet galima žodžiais formuluoti. Ne kartą režisierius ir aktoriai begali jį tik instinktyviu, gaivaliniu būdu pajausti. Bet ir tuomet išilginis veiksmas nulemia režisieriaus ir aktorių pagrindinę valios kryptį.

Taip Stanislavskis pritaikė teatro praktikos darbui Aristotelio išmintį apie veiksmo vienumą. Tai yra tokia teisybė, be kurios negalėtų apsieiti joks spektaklis, jeigu jis tik nori būti meniškai vieningas. Ši teisybė buvo raiški ir „Varpų" spektakly. Čia išilginį veiksmą galima formuluoti vienu žodžiu: *padėti*. Tobi Vek perdėm gyvena tąja mintimi, tąja valios pakraipa. Ne kartą ir kontrveiksmas vyksta tame pačiame plane: padėti. Tik padėjimo reikalą ne visi pjesės personažai vienodai supranta – ir iš čia susidaro dramatiškos kolizijos. Tobi Vek nori padėti savo artimui, kiekvienam vargšui, su kuriuo jis susiduria, kurį jis *pajaučia*. Ponas Bauli nori vargšams padėti taip, kad pirmoj eilėj jam pačiam būtų iš to naudos. Čikenstoker padeda vargšams

todėl, kad jai jų gaila. Kjutas, Faileris – taip pat nori padėti. Padėti visų pirma valstybei, kad ji greičiau atsipalaiduotų nuo vargšų. Padėti ir patiems vargšams, kad jie nesudarinėtų šeimų, nesidaugintų. Ne be reikalo Faileris anglų liberališkų ekonomistų dvasi[a] samprotauja (spektaklyje ši replika praleista):

> Pragyvenk tu nors Matuzaliaus amžių, pasidarbuok visą gyvenimą šitų žmonių gerovei, priversk faktų ir skaičių nors ištisus kalnus, – ir tu įtikinti šiuos žmones, kad jie neturi teisės vesti, tiek pat šansų teturėsi, kaip ir įkalti jiems, kad nebuvo jokio tikslo jiems gimti šiame pasaulyje. Mes gi seniai tai žinome: mes įrodėme šią teisybę su matematišku tikslumu.

Vadinas, ir Failerio tikslas – aiškus: padėti valstybei atsipalaiduoti nuo vargšų jungo. *Pagelbėti, padėti* – ir yra „Varpų" spektaklio meniško vieningumo formansas. Jisai suskaldo spektaklį į atskirus momentus – „norėjimus", kurie yra persunkti ta ar kita „pagelbėti" forma. Pavyzdžiui, Kjutas „durnių volioja", tyčiojas Ričardu ir Mega su aiškiu tikslu: kad jiedu nesusituoktų – nesidaugintų vargšai. Kjutas ir į kalėjimą Ferną sodina, norėdamas likviduoti vargšus, pildydamas liberalų valstybei naudingą įstatymą: vargšų, darbo nedirbančių, nesigailėti! Formansas „padėti" kai kuriose scenose yra labiau maskuotas. Pavyzdžiui, Mega su kūdikiu rankose prieina prie namų, Tiogbi ją išbara, neįsileidžia į vidų. Bet ši scena negyvena savarankišku gyvenimu. Ji – Tobi Veko aistros „padėti" *projekcija*: juo skaudesnė košmaro scena, juo labiau jisai trokšta padėti. Spektaklyje tai buvo akcentuota. Matant šią sceną, Veko košmariška kančia sužiaurėja. Varpo dvasia vėl atsistojo prieš jo akis, vėl jis ima trokšti gailiomis ašaromis, – reaguoja per sapną į dukters nelaimės skausmą.

„Padėti" – vidujis spektaklio formansas. Antras formansas – laukujis, formalus: varpų skambėjimas. Varpai savo sistemingu prabylimu jungia atskiras scenas į organišką vienetą. Pats Dickensas „Varpų" apysakose epizodus ilgai nešiojo savo sieloje ir negalėjo sujungti į vientisą siužetą. Sujungė jis juos, išgirdęs Genujos varpus, kurie jam padiktavo apysakos jungiančią viduję varpų melodiją.

Spektaklis, be šių formansų, turėjo dar, tariant, vidaus partitūrą, – žiūrovų veikimo planą. Kiek menininkas esti išdidus savo kūryboje, galų gale jis vis tiek orientuojas į tuos, kurie jo kūrinį priims. Šis orientavimasis itin opus teatre, kur publika betarpiškai daro įtakos kūrybos procesui. Teatro, vaidybos meno be publikos nėra. Vaidyba įgyja realaus gyvenimo tuomet, kai ji vyksta publikos akivaizdoje. Todėl tat visai suprantama, kad, rengiant spektaklį, turi būti numatyta, kaip jis turės ar turėtų veikti žiūrovus, – turi būti sudaryta spektaklio vidujė partitūra.

„Varpų" spektaklio partitūroj reikia skirti tris laipsnius, atitinkančius tris pjesės veiksmus.

Pirmas veiksmas provokuoja publikos užsipuolimą. Trys neįprasti personažai vaikšto „šerenga", vienas kitą linksmai lazda bado, naudoja analoginius judesius ir mostus (= apibendrinimas, reminiscencija į minios veiksmą), kalbėdami rimtu tonu aiškiai neišmintingus dalykus, laipioja į lipynes kaip kokie niekadarbiai tinginiai, nežinodami, kaip suvartoti energijos perteklių, negailestingai griauna jaunuolių laimę... Keistai elgiasi ir Tobi Vek, ir Ričardas, ir Mega, paklusniai pakeldami džentelmenų pasityčiojimą. Dar keisčiau, dar neįprasčiau elgias Bauli, Naujų Metų išvakarėse suvesdamas savo komiškas sąskaitas, besiversdamas savanaudiška labdarybe, besipiktindamas, kad Tobi neturi dešimt šilingų skolai sumokėti...

Pirmo veiksmo „keistos" kalbos scenoje, „keisti" vaizdai ir gal dar „keistesnis" vaizdų santykiavimas išeina iš šiokiadienio samprotavimo rėmų, stebina publiką ir padaro ją, kaip vokiečiai sako, *angrisfähig* – pasirengusią pulti ir protestuoti.

Antras veiksmas baigias Viešpaties Rūstybe. Jame Tobi Vek sunkiai nusidėjo (įžeidė moterį). Varpai, su kurių skambėjimu jis per ilgus dešimtmečius susigyveno, kurių kiekvieną balsą, kiekvieną skardo virpėjimą pažindavo ir suprasdavo jų kalbą, dabar staiga pradėjo kitaip skambėti. Prasidėjo košmaras. Rodos jam, kad varpai jį šaukia į save. Per sapną, per košmarą nusidangina jis pas varpus, kurie jam surengia baisų teismą. Parodo jam gyvenimo teisybę, parodo bažnyčią, kurioje vienam

būti baisu, kuri galingai skamba varpais, orkestru, choru, – *Dies irae* – kur žmonės atgailauja... Atgailauja graudžiai Tobi Vek, – Dievo Rūstybė išsipildė. Bet didesnę nuodėmę, negu Tobi Vek, papildė Paley, Malthus, Bentham, visi futliarai žmogaus forma, visos išdžiūvusios kaip kempinė širdys, pasmerkusios drauge su Tobi Vek nelaimingąją moteriškę ir patį Tobį. Sujungta aktorių balsų, varpų, orkestro, choro stiprybė, pasipylusi rūsčia ir galinga *Dies irae* melodija, priverčia publiką susidomėti, susijaudinti: mes – taip pat nusidėjėliai! Tai bausmė publikai už jos puolimo nuotaiką po pirmo veiksmo.

Iš tikrųjų šią rūsčią valandą publika sujunda. Ima braškėti „ridikiuliai", šlama traukiamos nosinės, energingai sulaikomos ašaros staiga prasiveržia į bendrą su scena aimaną-atgailą. Viešpaties Rūstybė pasiekė ir publiką! Žinoma, emocionalinis „užsikrėtimas", kurio rezultatas esti juokas ar ašaros, dar nėra specifinis meniškumo požymys. Pavyzdžiui, per tipiškas, „kotzebue'iškas" melodramas publika dažnai verkia, o melodramoms nuosakų meniškumą sunku būtų pripažinti. Menas gimsta, kaip J. Nazarenko formuluoja, tuomet, kai žmogus savo jausmus ir mintis vaizdu perduoda. Kitaip sakant, kai pirmoj vietoj dominuoja ne emocija, bet psichofizinis vaizdas.

„Varpų" spektaklyje šį momentą nebuvo vadinamųjų melodramatiškų priemonių – nei akiplėšiško kontrastų sukrovimo, nei žiaurumo scenų, nei natūralistinių žudynių, nei sentimentalinių atodūsių. Publikos sugraudenimą pašaukė *vidaus turinys*, įvykusi visagalinti atgaila.

Tiesa, ne visa publika graudenos. Bet ir bažnyčioje – ar visi, susirinkę į pamaldas, pergyvena misteriją, vykstančią altoriuje? Ar ne didžioji dauguma bažnyčioj susirinkusiųjų mechaniškai ražančių barbaliuoja ir iš maldaknygių švepliuoja maldas su tokiu pat malonumu, kaip ir nelyginant rūgščią košę valgo? Ir jei nors vienas iš 5000–6000, į bažnyčią atėjusių, su visa savo siela, su visu organizmu pajautė religinio pakilimo momento pilnybę, jei jis visa savo esybe susiliejo su tuo, kas dedas altoriuje, – misterija jau įvyko!

„Varpų" spektaklyje šios prasmės misterija vyko daugeriopai...

Trečias veiksmas – apsivalymo kelias.

– Eikite ir pažiūrėkite iki galo. Pažinkite gyvenimo teisybę iš būtybės, kuri yra visų brangiausia.

Kenčiančioji Mega žiūrovui jau nebe svetima. Meniškoji kūryba objektyvavo ją. Publikai ji jau sava, tokia pat artima ir mylima, kaip ir Tobi Vek. Toks meno kūrybos, net kiekvienos tikros lyrikos procesas. Ir publika drauge su Tobi Vek seka kenčiančią Megą iki galo, – priima gyvenimo teisybę iš būtybės, kuri yra visų brangiausia. Ir kas priėmė tąją teisybę su Tobi Vek, tas pasidarė didesnis, kilnesnis, šviesesnis, tas dvasia išaugo, – tas turi *teisės džiaugtis*.

Publika, pergyvenusi Viešpaties Rūstybės valandą, kantriai eina drauge su Tobi Vek apsivalymo kelią.

Atpirko Tobi Vek savo nuodėmę, pasibaigė košmaras – prasidėjo „rimtas" džigas – lengvumo atodūsis perbėga per publikos salę, aplodismentai patys savaime pratrūksta kaip pavasario upė, pro ledus prasiveržusi. Aukščiausias teatro meno tikslas, spektaklio uždavinys – realizuotas!

VI. „VARPŲ" SCENOVAIZDIS

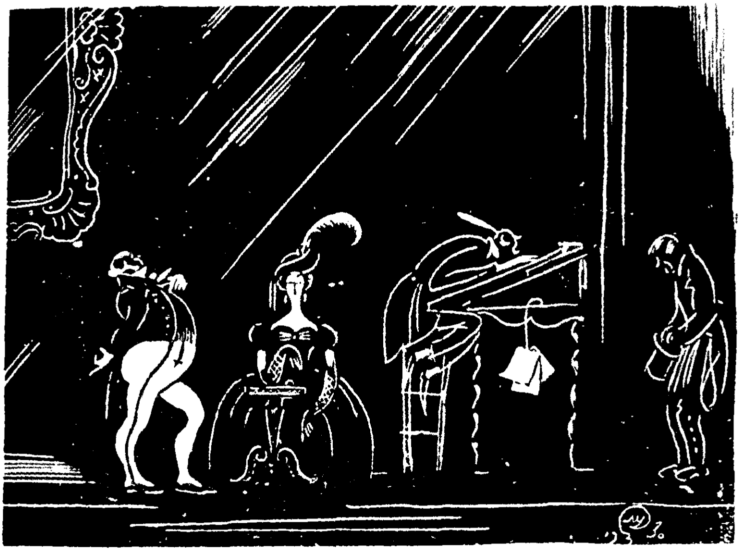
„Varpų" personažų pagrindinį formavimo toną davė Dickensas, kuriuo pasiremdami Dobužinskis ir aktoriai sukūrė plastiškus vaizdus. Dobužinskis Dickenso pradmenis papildo bruožais, pasemtais iš savo patyrimo Anglijoj, išlygina, apibendrina, stilistiškai sutvarko. Aktorius visa tai pritaiko kuriamajam personažui.

T o b i V e k. Dickensas nurodo: tai yra mažas, liesas, silpnas seneliukas, prisijuosęs prijuostę, vaikščiojąs smulkiais skubiais žingsniais (smulkia risčia). Dobužinskis jam davė senovišką cilinderį, palšą žiponą, panašų į fraką, getras, didelius batus, prikabino nešėjo „skardį" (numerį), virvę prie šono, tamsiai mėlyną prijuostę. Palša figūra. Stanulis, šią rolę vaidinęs, davė

vidaus turinį, kuris visiškai atitiko išvaizdą. Nuo Dickenso kiek buvo nukrypta ta prasme, kad žingsniai nebuvo mažučiai. Žingsnis buvo platokas, gana tvirtas, todėl ir visi mostai negalėjo būti dickensiškai lengvo naivumo. Stanulio asmenyje Tobi Vek buvo kiek sunkesnis ir sąmoningesnis. Bet ir tai nesumažino jo nuoširdumo bei vidaus šilimos. Pakako jam ir stiprybės sunkiais momentais. Ar tik ne pirmą kartą savo gyvenime Stanulis atkreipė tinkamo dėmesio į akių vaidybą, į žvilgsnį, kuris šioje rolėje yra labai reikšmingas, – ir pasiekė jis čia labai daug. Tą lengvą naivumą, kurį autoriui sunku buvo vaizduoti dėl jo fizinės struktūros, jis gražiai mokėjo perduoti šiąja nauja jam priemone. Čia jis pasiekė tą, ko Dickensas iš Tobi reikalauja. Su dideliu tikslumu Stanulis pravedė savo rolę, tuo įrašydamas stambiausią poziciją į savo aktorišką aktyvą. Rodos, Stanulis sako sudieu kartais gana mėgiamiems savo štampams, vaikiškos manieros liekanoms.

M e g a. Dickensas nurodo tik vieną pažymį: gilios blizgančios akys. Dobužinskis davė: plyna, juoda galvelė, mazgu susuktos kasos; tamsiai ruda suknelė, ilga, ligi žemės; balta, plokščia apykaklė; apsiaustas ir skrybėlaitė (penktas veiksmas); trečiame veiksme su kūdikiu, visiškai pražilusi. Rymaitė – tikra Tobi Vek dvasios dukra. Tas pats nuoširdumas, paprastumas, lengvas gražus naivumas, tas pat pasiryžimas visur ir visuomet padėti. Megos Dickensas net neindividualizavo, tokių mergaičių– tūkstančiai. Tokiame plane Rymaitės Mega išlaikyta ir tiksli iki galo.

R i č a r d a s. Dickensas: raudonveidis, ilgaplaukis jaunuolis, trečiame veiksme – pusnuogis driskius. Dobužinskis: šviesūs ilgi plaukai, mėlyna darbininko bliuzė, palšos darbo kelnės, getros, batai, geltonas šarfas. Trečiame veiksme – sudriskusi bliuzė, be šarfo. Šią rolę pakaitomis vaidino Kubertavičius ir Juršys. Pirmas veiksmas Ričardui nereikšmingas, – čia jiems maža vaidybinės medžiagos, abu aktoriu čia vienodai elgės, – abu pasilieka pasyvūs žiūrovai, kantriai, nors ir sukandę dantis, išklausą Kjuto pamokslus. Trečiame veiksme aktoriai išsiskyrė. Ku-



I veiks. Sir Bauli, Lady Bauli, Mr. Fiš ir Tobi Vek

bertavičius davė paprastą, prasigėrusį, pasileidusį bernioką, kuriame dar neužgeso buvusioji meilė ir valandėlę švystelėjo buvusioji dorybė. Juršys – *adagio* plane, pro nuliūdimo žodžius skverbėsi idealisto girtuoklio patosas.

Kjut. Dickensas Kjuto charakteristikai nepagailėjo remarkų. Kiek liečia jo išvaizdą, Dickensas pažymi: vidutinis ūgis, girgždą batai, masyvi auksinė grandinėlė. Dobužinskis: žalias surdutas, lakuoti batai, džentelmeniška lazda, lornetė, puikios juodos žandenos (bakenbardai}. Vaidino Krameris ir Pilka. Krameris – visas stilingas iki smulkmenų. Lengvas, grakštus, pavyzdingai suderinęs mostus su komediškomis intonacijomis. All' allegra. Jis visas – žaislas, visuomet prisirengęs galingesniam patarnauti, net nekaltą žmogų į kalėjimą įkišti, silpnesniu – be piktybės pasijuokti, pasilinksminti, visa tai jis daro, kaip varškę valgo, lengva širdimi, negalvodamas. Tai Dickenso sąmojo, remarkose išlieto, pilnas įgyvendymas, – tobula teatralinė figūra. Pilka perkelia Kjutą iš komedinio plano į dramatinį. Jo Kjutas

jaučia, kad jis vykdo įstatymą, naikindamas vargšus. Jo mostai – rimti ir sunkūs, jo balse girdėti abejojąs virpėjimas. Jis juokias Tobi, Ričardu, Mega, – kažkur jo dūšios gilumoje plasta gailesys.

F a i l e r. Dickensas jį apibūdina gana įtartinai, tai esąs džentelmenas su nepaguodžiamu veidu, vidutinio amžiaus; išdžiūvęs, rankos nuolat varomos į kišenes, – jos dėl to atlėpusios; nudėvėti drabužiai; nešvarus, žlibas; komiška figūra. Dobužinskis: kaip pas Dickensą; dar: plaukai – šviesiai rudi; geltonas bruslotas; siauras trumparankovis rusvas surdutas; viena kelnių kiška trumpesnė. Tvirbutas: stilingi, komiškai pabrėžti mostai, cypiąs verkšlenąs balsas, – tipiška Dickenso figūra, kurią galimą tik vienas jis mokėjo padaryti. Žaislo ir pergyvenimo vaidybos stilius susiliejo į organišką vienetą su visa jo figūra, Benthamas kreivame veidrodyje.

R a u d o n v e i d i s p o n a s. Dickensas: stambus, plynas, poniškai apsirengęs, mėlynas frakas, baltas kaklaryšis. Dobužinskis: storas, rudas, raudonas; frakas – laivo formos, languotos, labai siauros kelnės. Siparis: nuvorišo psichologija; pataikūnas valdantiesiems, beždžioniška orientacija į aristokratus; klasiškas savo kvailybe; visiška protavimo aparato stagnacija; pratęs gyventi tuo, ką jaučia, kaip Tobi, tik turtai jausmus samanomis apaugino; Kjut ir Failer – žaidžia, jis jų žaislą rimtai priima; juodžemis, pavirtęs į piniginę mašiną, – dickensiška figūra.

Ekonomisto Failerio maskė

L i o k a j u s – Dickenso necharakterizuotas. Dobužinskis: normalus, seno stiliaus

liokajus su cilinderiu, tik baisiai rudas. Mackevičius – neturėjo progos sukurti bent kokį charakterį, pasitenkino išvaizda.

Ponas Bauli. Dickensas: ranka už liemenės iškarpos, nepakenčiamai didus. Dobužinskis: platus veidas, trumpa riesta nosis; juodas frakas, labai siauros, lyg trikotažinės šviesios kelnės, atsikišęs pilvas. Petrauskas: miesčioniškumo ideologas ir idealas. Mostai kaip davatkos, pasikėlusios į puikybę. Intonacijos kaip kopūstų pirklio, svetimą šunį parduodančio. Išdidumas – iki komizmo, – iki pat žmonos sijono. Kiekvienas aktoriaus judesys ir mostas buvo atjaustas ir įprasmintas, viskas su saiku ir tvarka. Tiksli, nusisekusi figūra, verta Petrausko talento.

Ponia Bauli. Dickensas: didi ponia, žymiai jaunesnė už poną. Dobužinskis: raiški raudona suknia, plati skrybėlė, raudoni, skruostai, „geografiškas dekoltė"; lornetė, pudra. Vosyliūtė: išdidi, kaip ir ponas Bauli, – kaip plaukiojanti gulbė išdžiūvusioj duobėj. Kiekviename žvilgsnyje ir galvos linktelėjime – gašlumas: vienintelis jos gyvenimo turinys. Kalba besitęsiančiu tonu, lietuvių kalbą šiek tiek angliškai akcentuodama, kaip kartais kalba Amerikos lietuvaitės.

Mister Fiš. Dickensas: ne per daug išdidus; užsiėmęs rašoma plunksna; ant kėdės kraštelio. Dobužinskis: palšas surdutas; akiniai; trumpos, siauros kelnės; kojos palei biurą kabalduoja (sėdi ant siauros aukštos krasės). Kupstas: palša palša figūra. Užguita raštinės žiurkė. Rolėje žodžių nedaug, bet Kupstas puikia savo mostų ir judesių kalba sugebėjo misterį Fiš padaryti viena pačių įdomiausiųjų spektaklio figūrų. Principas – tas pats: svarbesnius charakterio savumus dickensiškai pabrėžti. Paklusnus sekretoriaus simbolis, bet galėtų būti ir literatūros kritikas.

Fernas. Dickensas: plačiapetis; pradedanti žilti galva; nuskusta pasmakrė; apie kaklą – skarelė; nudėvėti batai, plati skrybėlė. Dobužinskis: realizavo Dickenso remarkas. Steponavičius: vienintelė pjesės figūra, teigiamai sujungianti „proto ir jausmo stilių". Būdamas kuklus, ramus, taikus, sąmoningai protestuoja prieš liberalų doktrinos gyvendymą ir nenustoja savo

III veiks. Daktaras, Mr. Tiogbi, Mr. Čikenstoker

nuoširdaus primityvumo. Steponavičius šią rolę stipriai praveda herojiškumo plane.

L i l i a n a. Dickensas jai duoda tris pavidalus: a) maža mergytė – 9 m., b) suaugusi, c) prostitutė. Dobužinskis: a) šviesi, auksiniai gelsvos spalvos suknelė, geltoni plaukai, pririšama skrybėlaitė, b) ilgi gražūs geltoni plaukai; tamsi kukli geltona suknelė; c) skrybėlė su raiškių spalvų plunksnomis, raiškiai žali drabužiai. Lauciūtė vaidina Megą – kūdikį, pati kūdikis, gražiai šoka. Megą suaugusią pakaitomis vaidina Vainiūnaitė ir Vaičiūnienė. Vaičiūnienė duoda labai paprastą personažą, gyvenantį kaip jausmų stichija – be atodairos; Vainiūnaitė jausmus šiek tiek racionalizuoja, – ji jau dvelkia didmiesčiu.

T i o g b i. Dickensas: storas, apoplektiškas; dusulys. Dobužinskis: platus veidas, forma ir spalva – mėnulio pilnatis, „be kaklo", plikas, žilas; storos kojos; atlapa krūtinė; geltonas šliafrokas; minkštos šliurės; ilga ilga pypkė. Laucius: geraširdis

senis, liguistas miesčionis, tetrokštąs ramybės senatvėje – puikus.

Čikenstoker. Dickensas: stora minkšta moteris. Dobužinskis: šviesiaplaukė; apvalios minkštos *viso* kūno formos, rimtas maštabas; languoti drabužiai, balta prijuostė, „čipkas"; atraitytos rankovės. Jurašūnaitė: primityvią Čikenstoker psichiką vaizduoja su temperamentu, tinkamu paprastumu ir lengvumu.

Daktaro maskė

Daktaras. Dickensas: aukštas džentelmenas, juodas surdutas, atraitytos rankovės, apsižergęs bačką, skrybėlė ant šono. Dobužinskis: autoriaus remarkos; rudi, ilgi, reti plaukai; ilga nosis – vanagiška; viena rankovė atraityta, kita – juoda pirštinė; juodas kaklaryšis. Kačinskas: raiški, vos vos ne hofmaniška figūra; taip persunktas paslaptingumo dvasia. Puikiai išlaikytos pauzės, intonacijos, stilingi mostai. Viena labiausiai išlaikytųjų spektaklio figūrų. Kačinsko talentas greitai auga.

Didžiojo Varpo Dvasia – Jurašūnas – girdėti tik balsas, kietas baritonas, matyti tiktai žalia šviesa nušviečiamas siluetas-šešėlis.

Mažojo Varpo Dvasia – Rutkauskaitė – visa juoda.

VII. SPEKTAKLIO CHARAKTERIS

„Varpų", kaip ir „Šarūno", spektaklyje tenka skirti vaidybos ir pastatymo pradmenis. „Varpuose" net daugiau negu „Šarūne". „Varpų" vaidyba ėjo psichologiškai realistiniame plane. *Viską pateisinti iš vidaus*: tikri, nuoširdūs, pilni pergyvenimai. Šis

kūrybinis realizmas, žinoma, nieko bendro neturi su natūralizmu. Sveniškasai natūralizmas stengiasi imituoti gyvenimą, kopijuoti gyvus pavyzdžius, perkelti kopiją į sceną. Kūrybinis realizmas – tai gyvenimo kūryba scenoje. Aktorius suvokia jausmų, dvasios turinį, kuriuo turi gyventi jo vaizduojamas personažas, ir pats pilnutinai gyvena tuo turiniu. Aktoriaus kūryba pasireiškia, kaip jis tą turinį išlieja į optinį akustinį vaizdą. Tą patį turinį kiekvienas aktorius kitaip pergyvena, todėl ir skirtingai vaizduoja. Tas pats jausmas įvairiems žmonėms pašaukia skirtingus fizinius pažymius. Todėl tie patys tipai scenoje, skirtingų aktorių sukurti, paprastai ir esti skirtingi. Aktorius, atitinkamai savo prigimčiai, parenka jausmo reiškimo priemones, – „prisposoblenije", kaip Stanislavskis moko. Taip aktorius savo žygį pateisina *iš vidaus.* Šitokiu kūrybiniu realizmu rėmės visa „Varpų" vaidyba. Net Kjut, Failer ir t.t., – ir šie praėjo kūrybinio realizmo plotmėje. Jų skirtingas elgesys scenoje, kaip ir jų išvaizda, parėjo ne nuo vaidybos principo, bet nuo jų prigimties skirtingumo, – todėl ir atrodė, kad jie tarytum kitame plane veikia. Kjut, Failer – ir realiajame gyvenime *viešai* nėra nuoširdūs, jie ir gyvenime vaidina, apsimeta kuo kitu, negu jie iš tikrųjų yra. Jie yra nelyginant *jevreinoviški* tipai, tai yra Jevreinovo teorijos realizuotojai gyvenime. Šiuo žygiu jie yra giminės grafui Almavivai, kuris, apsimetęs girtas, ateina Rozinos lankyti. Jų apsimetimo vaizdavimas, – šit pirminis aktoriaus uždavinys. Tokiu būdu ir šie lyg ir ekstravagantiški personažai neišvedė vaidybos iš realizmo plano.

Vaidyba, eidama šiuo keliu, „Varpuose" sutinka vieną labai didelę sunkenybę, tariant, sunkiai išsprendžiamą problemą.

Tobi Vek antro veiksmo vidury scenoje užminga: tolesni įvykiai iki trečio veiksmo paskutinės scenos vyksta kaip Tobi Vek sapnas. Jis sapnuoja, kad jį pašaukė varpai, kad jis nuėjo į varpinę, matė visokių baisenybių, užsimušė ir t.t. Čia pats sunkiausias momentas – tasai: kaip aktorius, vaidinęs gyvą, žemišką Tobi Vek, po minutės turi pradėti vaidinti jį sapnuojantį, jo sapną? Aktorius, buvęs reali figūra, – kaip jis turi pavirsti į miražą?

Kaip logiškai ir meniškai įtikinamai realizuoti scenoje šį pereinamąjį momentą? Kaip toliau vaidinti sapnuojantį Tobi? Kaip vaidinti Tobi regėtus vaizdus?

Du dalyku padėjo išspręsti šią vargiai pakeliamą problemą. Visų pirma literatūrinė tradicija, dar romantikų išplėtota. Jau minėta, kad „Varpai" – literatūrinis spektaklis, ir jame sceniškiems tikslams literatūrinių tradicijų panaudojimas – visai leistinas dalykas.

Pas daugelį romantikų, ypač pas E. Th. A. Hoffmanną, susipina į organišką vienetą realusis ir fantazijos pasaulis. Skaitai Hoffmanno kūrinį, dažnai pilną žiaurios tikrovės, ir pats nepasijunti, kad drauge su poetu atsidūrei jo fantazijos miražuose. Ir vėl nepajunti, kaip iš fantazijos nusileidi į tikrovę. Hoffmanno kūryboj tikrovė pereina į fantaziją, fantazija – į tikrovę, kaip tolygūs, vienas kitą papildantys, vienas kitą atveriantys elementai. Šią romantikų tradiciją panaudojo ir kai kurie realistai, per ją prisidėdami prie romantikų. Pavyzdžiui, Gogolis kai kuriose savo apysakose sėkmingai vartoja hofmanišką tradiciją: ir kai kurie Gogolio veikalai pilni romantiškos velniavos, o pati velniava – pilna realios gyvybės.

Ši tradicija atsiliepė ir Dickenso kūriniuose. Ir jis ne kartą savo kūrybos objektu pasirenka visokius keistuolius, kurie tik per jo kūrybą pasidaro „galimi". Jis realesnis ne tik už Hoffmanną, bet, rodos, ir už Gogolį. Dickensui fantazijos pasaulis ar fantastiški personažai atrodė neįtikinami, jis ir surado jiems pateisinimą... sapno formą. Sapne ir nuostabiausios špėtnybės yra realios. Sapne ir dvasios – žalibarščius srebia ir nosį krapšto. Sapno forma pagrendęs fantazijos realumą, Dickensas hofmaniškai gogoliškai sulieja ją su gyvenimu, su tikrove. Pas Dickensą sapnas ir tikrovė – neatidalinamas vienetas, Dickensas visuomet toks. Ir jo „Varpus" skaitydamas, pats nepajunti, kaip drauge su Tobi Vek iš realaus pasaulio pasileidai draskytis po jo sapno painiavą. Šis Dickenso kūrybos savumas palengvina ir aukščiau minėtosios teatralinės problemos sprendimą: ir scenoje neturi būti aiškios ribos tarp tikrovės ir sapno. Ribos

niveliavimui A. Oleka-Žilinskas planingai panaudojo šviesos-tamsos ir varpų skambėjimo efektus, jais būsimą ribos peržengimą iš anksto parengdamas. Režisierius tamsos pauze žymėjo ne tik veiksmo vietos pasikeitimą, bet ir *veiksmo pauzės* momentą. Pavyzdžiui, antrame veiksme, kol Tobi subėgiojo nupirkt kumpio, šviesa scenoje palengvėle sutemsta ir vėl nušvinta, – tokiu būdu fiksuojamas laiko nutęsimas. Varpų gaudimu prasideda spektaklis. Visais žymesniais spektaklio momentais, o ypač taisiais, kurie liečia Tobi žygius ir likimą, varpai gaudžia.

Antrojo veiksmo vidury, kai Tobi, papildęs sunkią nuodėmę, smerkdamas nelaimingą moteriškę, užminga – šviesa sutemsta. Kaip ilgai jis miegojo – nežinia. Varpų gaudesys pasiekia miegantį Tobį, veikia per miegą jį, „šaukia". Jis atsikelia iš vietos. Tiktai žalsva „sapno šviesa" ženklina, kad jis dar miega. Momentas – parengtas ir pakankamai įtikinamai motyvuotas. Atsikelia Tobi, eina, kalbas su Mega. Pabudo jisai? Eina, kaip naktikovas vaikšto? Ar tai tik jo sapno iliustravimas, tariant, plastiškas išreljefinimas? Nežinia! Ir pirma, ir antra, ir trečia – vienodai teisėta. Sapnas susiliejo su gyvenimu. Žiūrovas nebeturi laiko samprotauti, kuris čia iš trijų momentų, – jam tai jau visai vis tiek, – tolesni įvykiai jį jau graudendami šaukia į atgailos žygį.

Šitaip buvo išspręstas sunkus perėjimo iš tikrovės į sapną momentas – buvo niveliuota siena, skirianti abu pasauliu, niveliuota logiškai ir įtikinamai. Todėl tad tolesnė sapno eiga, savaime aišku, tegalėjo eiti tiktai realistinės vaidybos plane. Juo labiau kad ir Dickensui Tobi Vek sapnas – ne tiek sapnas, kiek dabarties projekcija į ateitį. Įtikinama, reali ji Dickenso veikale, – negalėjo ji būti kitokia ir scenoje.

Kartą nugalėta sapno formos įkūnijimo sunkenybė netrukus labai gausiai atsimoka už padarytas pastangas. Sapno forma pateisina griežčiausius šuolius, net asmens „pasidalinimą" – suskilimą: Tobi Vek jaučia, kad jis nukrito nuo bokšto ir užsimušė, kad praėjo dešimt metų nuo jo mirties, o jis vis dar tebegy-

vena ir seka savo dukters likimą! Sapno forma pateisina ir muzikos nuolatinį įsiterpimą į scenos veiksmą.

„Varpuose" (kaip ir „Šarūne") tose vietose, kur žmogaus-aktoriaus jėgos nebeįstengia pakelti padėties įtempimo, ateina į pagalbą muzika. Ir ypatinga muzika. Muzikos autorius J. Gruodis jau seniai pasižymėjo kaip talentingas kompozitorius. „Šarūno" ir itin „Varpų" spektaklyje paaiškėjo, kad jis yra ir žymus *teatralinės muzikos* meisteris. Moka jisai pajausti pjesės dramatinę situaciją, spektaklio uždavinį, moka jisai prisitaikyti dramos scenos reikalams ir drauge pasilikti muzikalinės kūrybos aukštumoje. Tai reta dovana, toli ne visiems (net operų) kompozitoriams pasiekiama. Jo muzika „Varpų" realiąją vaidybą itin sustiprino ir padarė ją dar ekspresyvesnę.

Spektaklio inscenizacija, kaip matyti iš aukščiau pateikto scenos aprašymo, turėjo konstruktyvaus primityvumo pobūdį. Iš esmės tai buvo grįžimas į graikų klasicizmą. Pavyzdžiui, tipiškame senovės graikų teatre vieta, kur vyksta veiksmas, buvo pažymima simboliškai. Graikų scenos užpakalinėje sienoje buvo trejos durys, turėjusios simboliškos prasmės; trilypį ruimą vaizdavo ir „Varpų" užpakalinis aksomas. Graikų scenoje buvo šoninės durys (iš abiejų pusių) ateiti-išeiti aktoriams, – taip pat ir „Varpuose". Graikų teatre periaktų sistema tam tikrais tapybiniais ženklais žymėjo veiksmo vietą, ir muzika stiprino vaidybą, – tie patys principai ir „Varpuose". Pagaliau (nors periaktų ir nebuvo) užlaidų sistema, naudota „Varpuose", juos artina su anglų Elžbietos gadynės teatro tradicijomis. Tokiu būdu „Varpų" inscenizaciją būtų galima pavadinti grįžimu pro Shakespeare'ą į antikos klasicizmą. Jei realistinė vaidyba galėjo būti suprantama kaip reminiscencija į socialines problemas, tai klasiško tipo inscenizacija pirmoje eilėje užakcentavo spektaklio moralines problemas.

Spektaklio mostų sistemą sunku būtų apibrėžti kuriuo nors vienu terminu, kad ir ne taip aiškiu. „Varpuose" mostai išimtinai parėjo nuo personažo psichinės struktūros. Kaip sakyta, kiekvienas personažas buvo charakterizuotas atitinkamai

Dickenso duotiems metmenims, charakteristika buvo dickensiškai pabrėžta. Tas pat pasiliko ir mostų srityje. Kitaip sakant, kiek charakterių, tiek buvo ir mostų sistemų. Pavyzdžiui, Tobi Vek mostai – kuklūs, primityvūs, paprasti, Failerio – kampuoti, sausi kaip skaičiai; Kjuto – sudėtingai rafinuoti; ponios Bauli – išdidžiai gašlūs; Fišo – beždžioniški ir t.t.

Šis mostų ir judesių kalbos, kaip charakteristikos priemonės, įvairumas bei turtingumas pasireiškė itin finalinėje scenoje, visuotiniame džigo šokyje, Kėkšto meistriškai sukomponuotame. Džigas buvo pastatytas dramatiškai, ne baletiškai. Šoka jį visi, kaip kas moka. Šoka jį kaip visi rimti žmonės, – rimti todėl, kad jiems sunku gyventi.

Tobi Vek, pergyvenęs košmarą, iš to džiaugsmo, kad visi reginiai buvo tik sapnas, visai nustoja galvos, – šoka, trepsi, verčias stačia galva, nebežino, kaip savo džiaugsmą beišlieti. Jaunimas šoka nuoširdžiai, su linksma jaunatvės šypsena, pro kurią trykšta skaisti, kelio ieškanti energija. Storieji Čikenstoker ir Tiogbi ritmiškai savo apvalias formas siūbuoja, – linksma jiems matyti laimingą jaunimą, džiaugsmo banga ir juos užliejo. Vilius Fernas irgi šoka: netikėtai gavo nakvynę, netikėtai rado naują gerą draugą ir netikėtai susiieškojo seną. Bet jo šokis – rūstus ir rimtas. Šoka jis, nelyginant šv. Kristoforas, žemės naštą nešdamas: galva nuleista ant krūtinės, pečiai sutraukti, išlenkti priekin, visa figūra pasvirusi į pryšakį, tiktai kojos unisonu su kitais sunkiai kala taktą.

Iš viso tame meilingame džige plastiškai išsiliejo visų personažų charakteris, per visą spektaklį nuosakiai pamažu rutulotas. Finalinė scena – ne tik visuotinis dvasios pakilimas, bet ir charakterių vaizdavimo vainikas. Kadangi ji buvo nuosakiai prirengta, tai ir veikia taip magiškai žiūrovus.

„Varpų" inscenizavimas – didis režisieriaus Andriaus Olekos-Žilinsko nuopelnas. Tai gyvas įrodymas, kad mūsų dramos teatras yra jau labai aukštai pakilęs, jis jau gali duoti aukščiausios vertės, išlaikytų, meniškai vieningų spektaklių.

ŠIO SEZONO „CARMEN" PREMJERA

Užvakarykštis „Carmen" spektaklis galima būtų pavadinti net premjera: ne tiek todėl, kad ši publikos mylimoji opera užvakar ėjo pirmą kartą šiame sezone, kiek todėl, kad vakarykštis spektaklis atskleidė daugybę naujų niuansų, kurie visą operą lygiai nauja šviesa nušvietė. Toji nauja šviesa pasireiškė lygiai atskirų aktorių veiksmuose, lygiai bendrame spektaklio plane.

Visų pirma Kipras Petrauskas Don Jozės partijoje davė mums iki šiol dar neregėtą jo interpretacijoje vaizdą. Jis savo gyvenime tiek yra prisiklausęs visokių pagyrimų ir jo talentu pasidžiaugimų, kad mums sunku būtų besurasti naują žiedą įpinti į jo laimėjimų vainiką. Ne pagyrimui aktoriaus, kuris yra aukščiau visokių pagyrimų, tik mūsų džiaugsmui mes norėtumėm viešai konstatuoti tai, kas užvakar ypatingai jaudino gausiai susirinkusią publiką. Iki šiol Petrauskas Don Jozę interpretuodavo tam tikro jauno heroizmo plotmėj. Prie visų artisto vaidybinių savumų, jo Don Jozė vis dėlto būdavo iki šiol žvalus herojus su visomis iš to sekančiomis pasėkomis. Vakar Petrauskas Don Jozės partiją pastatė paprastumo plotmėn, – ton plotmėn, į kurią natūrališkai traukia aistrios provansališkos melodijos, persunktos ispanišku koloritu. Nesmerkdami senojo Don Jozės vaizdo, vis dėlto norėtumėm konstatuoti, kad užvakarykštis atrodė mums nuosakiausias ir įtikinamiausias. Šis skirtumas ėjo per visus keturis veiksmus. Jis padėjo aktoriui išrutuloti

vaizduojamąjį asmenį veiksmo bėgyje. Pavyzdžiui, seniau, kai jis pirmo akto pabaigoj tardavo „Carmen, aš sąmonės nustoju", – tai buvo girdima jame tam tikra tragiška gaida, tarytum tuo būtų metama projekcija į ketvirtą aktą. Šitoje vietoje tragiškoji gaida todėl negalėdavo neskambėti kiek patetiškai. Vakar to patetiškumo visiškai nebebuvo. Vietoj jo ėjo tam tikro susijaudinimo natūralus pasireiškimas, – susijaudinimo, kuris duotomis aplinkybėmis ir tegali rastis paprastoje nesudėtingai primityviškoje Ispanijos saulėtos gamtos vaiko psichikoje. Nuo šio tai momento ir atsiskyrė vakarykštis Don Jozė nuo senobiško. Sujaudintą paprastumą aktorius padarė premisa tolesniam personažui išsirutuloti. Tas pats primityviškas psichikos paprastumas pagrindė ir jo nesudėtingą meilę, kurią su neregėtu švelnumu ir mielumu jis pasako dainuodamas antrame veiksme – tavernoje. Tas paprastumas buvo toks įtikinamas kalnų scenoje (trečias veiksmas), kuris padaro įtikinamą staiga gimusį pavydą ir ketvirtame veiksme išauga į tragizmą. Žinoma, tai yra skonio dalykas, bet mus vis dėlto nepalyginamai labiau jaudina personažo tragizmas, išaugęs iš grynai žmoniškos prigimties premisų, negu herojiškasai, nešantis su savimi visuomet tam tikrą dalį deklamacijos ir pozavimo. Šių pastarųjų pradžiodalų užvakar kaip tiktai ir nebuvo. Ir išvaizda, ir aktoriaus judesiai atitiko vidujinę personažo esmę, ir balsas jo buvo toks skambus, grynas, švelnus ir nuoširdus, kad tenka konstatuoti, jo Petrauskas seniai taip nebejaudino publikos, kaip jis užvakar padarė. Todėl mes jį ir girti nedrįstame, – norėtumėm tiktai jam pasakyti nuoširdų gilų ačiū.

Vincė Jonuškaitė, atlikusi Carmen partiją, šiame sezone pasirodė užvakar tik pirmą kartą, buvome net jos pasiilgę. Ir ji užvakar buvo „nebe ta" – „nebe ta" ta pat prasme, kaip ir Petrauskas. Tik jos evoliucija nuėjo kiek kitokiu keliu. Seniau ji Carmen ekspansyvumą bei „romantiką" pagrįsdavo daugiau laukujėmis priemonėmis, užvakar gi ji daugiausia naudojosi vidujinėmis. Pergyvenimų teisybė pagrindė visus jos užvakarykščius veiksmus ir elgesius. Pirmame veiksme – lengvapėdė vi-

liokė, „uliotoja", dar neturinti objekto savo aistrai sukaupti. Todėl Carmen „fanaberiškas" pasakymas jauniems berniokams, kad kada pamylėsianti ir juos, tik ne šiandie, parodo visą personažo prigimtį. Pirmame veiksme Carmen kiek egzaltuota, gal kiek vyno išgėrusi, gal dieną kitą šiaip neramiai kur praleidusi, atvirai veržiasi į konfliktą, – kokį konfliktą, jai vis tiek, – erzina jaunimą, susipeša su draugėmis, vilioja ir Don Jozę, ir Zunigą, ir, beieškodama skandalo, nueina didžiausio pasipriešinimo linija, – apsistoja ties Don Joze... Čia Jonuškaitė buvo laisva ir ekspansyvi, paprasta ir nuoširdi, kaip tai gali būti ispaniška čigonė. Bet ir Carmen įsimyli. Kiek pirmame veiksme Jonuškaitės Carmen buvo egzaltuota aukščiau minėta prasme, tiek antrame ji nuoširdžiai įsimylėjusi: jos laukinėje prigimty atsirado tokio švelnumo, tokios gražios lyrikos, tiek malonės, kad ji – Carmen – bežiūrint sužadino publikos simpatiją ir užuojautą. Nepalyginamu švelnumu ir, pasakytume, gracioziškumu sudainuotoji Don Jozei arija, viliojanti į kalnus, į „pagundymą" – savo vidaus stiprybe verčia užmiršti tikrovę ir kartu su ja persikelti į svajingąją aistrą... Tai ir yra antroji Jonuškaitės Carmen premisa. Trečią ir ketvirtą aktą ji praveda kaip psichologinę išvadą iš pirmojo ir antrojo akto premisų... Todėl tat jos Carmen toks nuosakus, toks vidujai pagrįstas, toks vaiskus, šalia viso jo sudėtingumo, personažas. Aktorės balso tembro malonumas ir, pasakytume, jo sultingumas perpildo Carmen personažo formą kažkokiu turtingu spalvingumu. Aktorės duotoji ir vykusiai sunaudotoji vokalinė medžiaga nenoromis siūlosi į palyginimą su Maliavino spalvų raiškumu. Todėl tat ir suprantamas tas džiaugsmas, kuriuo publika pasitiko aktorę. Iš tikrųjų Petrauskas ir Jonuškaitė davė užvakar tokį tobulą meną, kuris nemiršta žiūrovo sieloje.

Ir dar kas mus stebino vakar – tai Petras Oleka Zunigos partijoje. Zuniga operoj „Carmen" – epizodinė figūra. Iki šiol ji praeidavo kaip ir nepastebėta, – susiliedavo su kariškių mase, jokio individualaus įspūdžio nepalikdama. Oleka sugebėjo padaryti iš šios partijos vieną įdomiausiųjų operos figūrų. Tiesa,

jis nedaug žodžių tetaria, neturi nė vienos arijos, bet užtat visi negausieji žodžiai sunaudoti iki galo. Kiekvienas ištartas žodis, kiekviena gaida, kiekvienas mostas yra reikšmingas ir charakteringas. Iš tikrųjų gal mes dar ir nežinome, kokį vaidybinį talentą turime Petro Olekos asmeny.

Antanas Sodeika Escamillo partijoje buvo senas pažįstamas ir savotiškai tikslus. Galimas daiktas, jo Escamillo buvo suderintas su jo balso publikos mylimu švelniuoju lyrizmu. Mums iš Escamillo norėtųs daugiau ekspresijos ir energijos, bet gal tuomet ir balso tembras reikėtų keisti, o apie tai nė kalbėti netenka. Sodeiką galima kaipo tokį ar priimti dūšioje, ar nepriimti; mes jį priimame.

Malonu pažymėti dar A. Dičiūtę Mercedes partijoje: ilgainiui turėsime gražią operos jėgą.

Opera „Carmen" eina pas mus sklandžiausiai iš viso. Visos scenos gyvos, apgalvotai sukonstruotos, sudaro nuosakų menišką vienetą. Tik mums norėtųs paprašyti režisieriaus, kad jis kiek pakeistų ketvirtąjį veiksmą. Jame turi vykti gana įdomi eisena į cirką. Ji ir įvyksta, tik choristai scenoje taip sustatyti, kad publikoje visiškai nematyti nė vienos figūros iš tos eisenos. Geras daiktas choristai ir choristės, bet įdomu būtų ir į tos eisenos figūras pažvelgti. O šiaip – kam gi jas leisti, jei jų nematyt.

IŠ PETERBURGO LIETUVIŲ TEATRO ISTORIJOS

1. ORGANIZACIJŲ IR TEATRO PRADŽIA

Seniausioji Peterburgo lietuvių draugija „Labdaringa draugystė lietuvių ir žemaičių" įsikūrė 1892 metais, ji pirmoji ir pradėjo organizuoti vadinamuosius „Lietuviškus vakarus". Iki šiai datai lietuviai neturėjo dar jokios organizacijos. Tačiau „lietuviškųjų vakarų" užuomazga prasidėjo dar prieš šią datą.

Nuo senesnių laikų Peterburge egzistavo latvių katalikų labdaringa draugija. Ilgainiui jį latvių draugijos komitetą pateko ir vienas kitas lietuvis: žinomasai bibliografas S. Baltramaitis ir namų savininkas Rinkevičius. Šitos latvių draugijos pirma ir pradėta ruošti lietuviški šokių vakarai, kuriuos daugiausia lankydavo lietuviai. Jie susirinkę būdavo bešokdami savo šokius ima ir savo dainas dainuoti. Lietuviškos dainos latviams taip patiko, kad jie, berengdami savo latviškus koncertus, ima įtraukti į programą ir lietuviškas dainas. Ir šit latvių draugijos koncertuose nuo scenos pirmą kartą pasigirsta ir lietuviška daina. Dainuoja J. Zaukos vedamasai choras. Tai padaro lietuviams labai didelio įspūdžio. Tuomet tai ir lietuviai ima galvoti apie savos organizacijos sudarymą. Minėtasai S. Baltramaitis ir tuomet dar jaunutis studentas Vincas Matulaitis pradeda šiuo reikalu akciją. Paima juodu latviškosios draugijos įstatus, išverčia į lietuvių kalbą ir įkurdina aukščiau minėtąją lietuvišką draugiją.

Pirmoji oficiališkai rusų valdžios leistoji draugija atsispausdina nario bilietus viena lietuvių kalba ir savo darbą pradeda „lietuviškų vakarų" rengimu. Pirmoj eilėj eina koncertai, kuriuose dalyvauja J. Zaukos vedamieji chorai, o kiek vėliau prasideda ir vaidinimai. Pirmame viešame „lietuviškame vakare" buvo vaidinta komedija-farsas „Šiaučius ir jo šeimininkas".

2. MUZIKANTAS ZABEI-VOROTA: LIETUVIS

Buvo tokia įstaiga senajame Peterburge: „Ekspedicija Zagotovlenija Gosudarstvennych Bumag". Toje įstaigoje dirbo ir keletas lietuvių, jų tarpe ir A. Špūras, žinomasai „lietuviškų vakarų" dalyvis. Špūrui patariant, buvo pakviesta „lietuviškiems vakarams" orkestras, sudarytas iš tos įstaigos tarnautojų. Afišoje buvo paskelbta, kad to orkestro kapelmeisteris yra ponas Zabei-Vorota.

Garsusai Peterburgo lietuvių teatralas, aktorius ir „vakarų" nuolatinis administratorius p. A. Jasūdis naujo kapelmeisterio nepažinojo, tiktai nusistebėjo jo nesvietiška pavarde. „Tai slapyvardis, – pamanė A. Jasūdis. – Mat koks judošius, – toliau galvoja Jasūdis, – dalyvaudamas mūsų vakare jisai pasirenka tokį slapyvardį, kuris simbolina, kad lietuviams į laisvę vartai – užkelti...

Po spektaklio eina kapelmeisteris susipažinti su administratoriumi.

– Zabei vorota, „užkelk vartus", – rekomenduojas kapelmeisteris.

– Otvori kalitku – „atkelk vartelius", – rekomenduojas administratorius Jasūdis ir pats sau galvoja: – Jeigu tu, judošiau, manai užkalti vartus lietuviams į laisvę, tai mes vis tiek rasime vartelius ir pro juos išlįsime laisvėn.

– Bet mano iš tikrųjų tokia pavardė Zabei-Vorota, – teisinasi sumišęs kapelmeisteris, nes jis žinojo, kad Jasūdis yra Jasūdis ir joks ten „Otvori Kalitku".

– Aš irgi lietuvis esu, – pridėjo kapelmeisteris, – nuo Gardino, tiktai lietuviškai nemoku, bet greit tikiuosi pramokti.

Nuo to laiko ponas Zabei-Vorota pasidarė nuolatinis „lietuviškų vakarų" kapelmeisteris.

3. LIETUVOS HIMNAS UŽ 25 RUBLIUS

Samdomieji „lietuviškiems vakarams" orkestrai, kariški, paprastai nemokėdavo groti lietuviškų šokių ir dainų melodijų. Šiems dalykams groti buvo samdomas speciališkas pianistas „tapioras", kuriuo lietuviai ir pasitenkindavo. Kartą Izmailovskio pulko kapelmeisteris buvo sutikęs išmokyti savo orkestrą groti „Lietuva, tėvyne", bet sužinojęs, kad tai yra Lietuvos himnas, tai padaryti atsisakė. Himną tiktai choras kartas nuo karto giedodavo.

Zabei-Vorota paprašė duoti jam lietuviškų gaidų, – jis išmokysiąs savo orkestrą. Jasūdis, sumedžiojęs pluoštą lietuviškų gaidų ir iš kažkokio kalendoriaus išplėšęs himno gaidas, įteikė visa tai navatnios pavardės kapelmeisteriui. Kapelmeisteris himną orkestravo ir ėmė jį groti lietuviškuose vakaruose. Tiktai pristavas nieku būdu negalėdavo suprasti, ko publika atsistoja begrojant tą „lietuvišką dainelę" – „narodnuju pesenku", kaip pristavui buvo aiškinta... Vėliau, kai pristavas patyrė, kad tai yra himnas, ėmė reikšti savo pretenzijas. Pretenzijoms išlyginti reikėdavo duoti 25 rubliai kyšio, o kartais dar ir konjako bonka pridėti.

Kai pristavas komandiruodavo „lietuvišką vakarą" prižiūrėti kokį „okolodočną" lietuvį, tai su šiuo pastaruoju jau lengviau būdavo susikalbėti. Tiktai himną begrojant jis kur nors pasislėpdavo, kad jo niekas nematytų, arba pranešdavo salės prievaizdai, kad kelioms minutėms jis pasišalina iš salės.

O ponas Zabei-Vorota už savo lietuvišką patriotizmą ir himno grojimą turėjo nemaža nemalonumų.

4. ZAKRASTIJONAS, VARGONINKAS, CHORMEISTERIS, AKTORIUS, KNYGNEŠYS

Vienas pirmųjų lietuvių teatro darbuotojų Peterburge buvo Juozas Zauka, Peterburgo katedros zakrastijonas, kartais gi kitose bažnyčiose buvęs ir vargoninkas. Bet jo visa dvasia buvo pasinėrusi lietuvių visuomeniškame gyvenime. Jis organizuoja bažnytinį lietuvišką chorą, jis ilgą metų eilę, pradedant 1892 metais, dalyvauja su savo choru lietuviškuose koncertuose, jisai energingai dalyvauja lietuviškų vakarų rengime, nuolat vaidina, ypač lietuvių teatro pradžioje Peterburge. „Lietuviškų vakarų" administravime Zauka dar ilgus metus yra nepamainomas.

Greta viso to, Zauka yra ir knygnešys. Per jo rankas eina į Peterburgą „Aušra", „Varpas", „Apžvalga", „Tėvynės sargas", „Ūkininkas".

Dėl atsargumo Zauka lietuviškas knygas gabena iš Prūsų per Suomiją ir aprūpina jomis lietuvišką Peterburgo inteligentiją – pasauliškę ir dvasiškąją.

Dabar Juozas Zauka dar gyvas. Jisai gyvena Latvijoj Subate. Beeidamas 70-uosius metus ir prisimindamas savo jaunas dienas, ir dabar dar jis rūpinas lietuviškos knygos platinimu. Tiktai labai varginga šio idealisto, šio darbininko dėl mūsų tautos atgimimo senatvė. Septynių dešimčių metų senelis tebetarnauja Subate zakristijonu ir išlaiko savo senelę žmoną bei mokslus einantį sūnų.

Juozas Zauka pakankamai yra nusipelnęs, kad jis turėtų teisės į geresnę senatvę. Būtų išmintinga, jei tosios įstaigos, kurios rūpinas suteikimu knygnešiams ir seniesiems kultūros darbininkams pensijų, – kad tos įstaigos suteiktų pensiją ir Juozui Zaukai. Tai padaryti liepia elementarinis teisingumas.

STEDROS KOMEDIJONTAI

1. Septynerius metus vaikštinėjo studentai aplink mintį: kas tai yra teatras? Ir kodėl jo nėra? Ir kur rasti panacėją ar dvasią šventą, kad jis būtų? Vaikštinėjo aplink mintį ir darė visuomeniškas konkliuzijas iš politinio H_2SO_4.

Ir staiga toje pat lietuviško Vartburgo „dainų salėje", kur pons rektorius fuksams „novobrancams" delnus spaudžia ir kur dievobaimingi maldininkai virsta iškilmingais literatais ir nuplikę pamokslininkai – dievobaimingais istorikais, – toje pat salėje išdygo du kreivu stulpu su margais šonais ir kabalduojančiom liktarnom, ir žėgliai, nelyginant trejos devynerios akėčios, ir tvora su langais, į užeinamus namus panaši, ir pilna salė linksmai nusiteikusios publikos.

Septynerius metus studentai aplink mintį vaikščiojo, kol Užgavėnių išvakarėse iš palubės nudardėjo, rakščių nesibijodami, studentų teatro komedijontai viešajam dėmesiui.

2. Pjesę vaidino senobišką: sulietuvintą prancūzišką italų komediją. Tai yra: *Commedia dell'arte* prancūzišką redakciją pritaikė vietos reikalams. Su prologu ir epilogu, *ad hoc* prikomponuotais. Tradiciniai daktarai, latrai, gudreivos tarnai ir vienas idiotas, meilužis ir meilužė, ir, žinoma, šios pastarosios papūnis – bulvonas, tasai nemirštamas Pantalonė. Ir lietuvinimas pasireiškė įterptojoj aktualijoj. Aktualija – daugiausia studentų bėdos, rūsčiosios, vargai su neprieteliais profesoriais parašų reikalu ir kitokia linksma negerovė. Ir rakštys dar į tuos kūnus,

kuriuos dangiškasai šposininkas smokinguos bei kotletuotose, tfu, tai yra dekoltuotose suknelėse paslėpė...

3. Pastatyme – trupučiukas *C d.A*, biškutėlis iš Jevreinovo ir Vachtangovo manieros, lašelis per nago juodymą iš Valstybinio teatro, o visa kita – savo nenusavinta, nesuvalstybinta. Savo kūryba. Įdomiausia – ši pastaroji, kuri skolintąją medžiagą pasėjo labai derlingoje dirvoje, – kuri sudaro savotišką spektaklio stilių.

Baisiai pyksta teatralai, kai juos palygini su literatais. Bet greit ir atleidžia. Ir kalbamojo spektaklio stilius – tas pats komedijontiškas, kuriuo Jurgis Savickis suka savo mefistofeliškos pašaipos noveles. Savickio komedijontiškumas – rafinuotas iki frako guziko, o studentų spektaklio komedijontiškumas kiek kito plauko. Tos pat avižos, tik kisielius kitas.

4. Studentų spektaklio stilius buvo *balaganiškas*, šit kas. Gerąja to žodžio prasme, – ne pasityčiojimui tai konstatuoju. Tai buvo gražusai balaganiškas stilius. Tasai stilius, kuris, gimęs skurde ir nedalioj, darė vaidybos stebuklus, kuris davė milžinišką teatro mokyklą, savo antspauda pažymėjusią keleto šimtmečių Europos teatrą. Tasai stilius, kuris nuo gimimo dienos buvo ujamas ir persekiojamas, kuris tačiau pasižymėjo tokiu gajumu, kad ir po budelio pirštais atsidūręs šaukė visam pasauliui: aš esu.

5. Balaganinis stilius – viliojantis drauge ir pavojingas dalykas. Viliojantis todėl, kad jisai duoda kūrybai daugiausia laisvės, kad jis visuomet palaiko artimiausią aktorių kontaktą su žiūrovais, kad jis pozuojas spektaklio įdomumu. Ir pavojingas, nes jis reikalauja iš aktoriaus didelės kultūros, saiko ir masto jausmo, ir gero skonio, ir geros vaidybos technikos. Ne kas kitas, kaip jis, ir senąjį „Vilkolakį" papjovė, iš jumoro ilgainiui pavirtęs chamizmu. Ir juo pavojingesnis jisai, kad remias aktualija ir geroka dalimi – improvizacija.

6. „Stedros" spektakly – geras skonis buvo. Švelnus ir lengvas jumoras. Besišypsantis spektaklis priminė geriausius „Vilkolakio" laikus, kai „Vilkolakis" buvo linksmas ir ūžė, ir ger-

biamą Adomą Jakštą piktino, ir jo garbei himnus giedojo iki apyaušrio. Linksmas buvo „Vilkolakis", tiktai viena didelė bėda jis sirgo, ir bloga bėda: artistų visai neturėjo, o kai susilaukė artistų – linksmybės nustojo. Taip ir mirė nabagas.

„Stedra" gi šalia jaunatvės jumoro turi ir artistų. Juchnevičius – su skoniu vyras, nebloga technika, talentas iš pono Dievo lockos. Grybauskas – sąžiningas temperamentas, „prie pečio ir prie svečio" neapsileis, ir jo talentas jau šiandie randa techniškų priemonių pasireikšti. Andriusevičius – neabejojamai gabus vyras, apie kurį galima būtų drauge su Rubinšteino Tamara pasakyti: „Kas jis toks? Konferansjė tasai".

Ir kiti spektaklio dalyviai – ne vien tiktai paprasti spektaklio mėgėjai. Ir dėl jų širdy turiu gerų žodžių, tik, deja, nežinau nei jų vardo, nei pavardės, nei papūnio, nei ma...

7. Spektaklio apyskaitoj reikia jis pakritikuoti, tiesa? Nereikia: neverta. CdA – vis tiek kurioje redakcijoje – reikalinga gražios autoriaus technikos, kuri įgyjama ne per metus, ne per antrus. Kas iš to, jei pradėsime detales pešioti? Kas iš to, jei sakysime, pavyzdžiui, kad kai kurių spektaklių dalyvių „sunkieji" drabužiai reiškė pretenzijų savyje paskandinti ne tik aktorių judesius bei mostus, bet ir jų dvasią? Arba kas iš to, jeigu įrodinėsime, kad Andriusevičius, tasai – „kas jis toks?" – būtų geriau padaręs, jeigu jis būtų nesijautęs, tarytum šieną pjauna, ir kad nuo to publikai būtų buvę smagiau? Arba ir tie, kur lietuviškus bananus gamina, jeigu jie būtų buvę gyvesni, sąmojingesni, gražiau judėtų ir patys dėl to nė kiek nenukentėtų – kas iš tokio mūsų įrodinėjimo būtų? Ir vaidinta buvo ne tam, kad mes čia „zakabų ieškotum".

8. Studentų teatras yra. Graži pradžia. Biednas teatras, studentiškas, su skolintais drabužiais, bet pilnas gyvybės. Ir brangus jis gal ne tiek dabartiniu laimėjimu, kiek savo ateitimi.

Sunkūs drabužiai, klasiškos pozos, deklamaciniai mostai neprilipo publikai prie dūšios. Taip jau buvo. Bet vis tiek suskamba sąmojingesnė aktualija – linksmumas per salę riedėte rieda: pataikė į minkštąją gyslą. Pavyzdžiui, atsargiai, švelniai

parodijuojama „Gautos – Kapeikos" teatralinis recenzentas, o koks rezultatas? Recenzentui ne tik apendicitą išpjovė, bet ir tulžies liaukas. Ir guli žmogus paguldytas, – koks gi bebus recenzentas – be tulžies?.. Ir šit visuomeniškoji spektaklio reikšmė: bent teatralinius recenzentus privers pasispausti, kiek aukščiau pasikelti iš prieškarinio mylėtojo luomo – ir pasimokyti savo amato...

9. Ir dar kartą: aktualija turi būti graži ir sąmojinga, – tiktai tuomet ji veikia kaip kultūros faktorius. Aktualija turi būti tokia, kad prie jos neprikibtų nė viena bacila tosios prakeiktos ligos, kuri „Vilkolakį" papjovė.

Studentai literatai teduoda gražią sąmojingą aktualią vaidybos medžiagą, o Juchnevičius su Grybausku teranda tai medžiagai plastišką formą. Jiedu yra 80% garantija, kad tai bus padaryta su skoniu. Per aktualiją teauga vaidybiniai talentai ir pastatymo menas. Ir „Stedra" nebus tokia biedna. Ir publika laušis į *studentų* teatrą, ir pats teatras turės didelės kultūrinės reikšmės.

10. „Lietuvos žinios" šių metų vasario 24 dieną rašo: „Siaurųjų geležinkelių centralinėse dirbtuvėse darbininkui R-naičiui, bevežant vagonėliu malkas, prispaudė prie vartų pirštą ir išplėšė nagą... Tekorius Š-kas susižeidė plaktuku pirštą... Aviacijos pirty pil. Balsienei pavogė batukus, vagis nesugautas..."

Mūsų dienraščiai turi apie ką rašyti. Apie studentų teatrą tačiau nė vienas dienraštis nesiteikė nė eilutės parašyti. Žinoma, kultūros darbas kurgi čia gali susilyginti su nusuktu nagu ir nuo pernai nebešvaksavotais batukais... Arba kaip rusai sako: „vidna vorona po poliotu"...

Kas ciesoriaus – „Lietuvos žinioms", kas Dievo – teologams, o studentų teatrui vis tiktai labai šviesi graži ateitis.

DRAMOS TEATRO NAUJENYBĖS

Mūsų valstybinės dramos teatras sezoną pradėjo gana neįprastu būdu: ne tik nedavė jokios premjeros, bet ir premjerai paruoštą veikalą išėmė iš repertuaro. Jeigu ne patsai šis įvykis, tai bent jo istorija yra verta ir platesnei visuomenei susidomėti.

Niekam ne naujiena, kad operos ir baleto menas yra daugiau tarptautinio pobūdžio, kad teatro ta ar kita ideologija gali pasireikšti tiktai per dramos meną. Taip pat niekam ne naujiena, kad iki šiol mūsų dramos teatras nebuvo rimtai iškėlęs ir mėginęs svarstyti savo būklės ideologinę pusę. Jisai daugiausia buvo susirūpinęs techniškuoju aktorių darbu, aktorių kolektyvo maestringumo kėlimu, o idėjinis teatro pagrindas kaip ir nebuvo rimčiau svarstomas. Vaidinti pjesės buvo parenkamos *ad hoc*, kurios dėl to ar kito motyvo tam ar kitam režisieriui tą ar kitą momentą buvo įdomios. Nenuostabu, kad šitokia pjesių parinkimo tvarka publikai teikdavo kartais netikėtų ir jai nedaug tesuprantamų siurprizų. Nenuostabu, kad ir mūsų sceną išvydo ne viena tokia pjesė, dėl kurios, jeigu jos nebūtų buvę, nebūtų nukentėjęs mūsų žiūrovas – nebūtų nuostolių, žinoma, moralinių, turėję nei aktoriai, nei režisieriai, nei teatras...

Beidėjiška dramos teatro linkme paprastai yra einama privačiuose biznio teatruose, kurie, be „kasos uždavinio", dažnai kito uždavinio visai neturi. Bet valstybinio teatro uždaviniai, rodos, turėtų kiek kitokios tvarkos laikytis, jam bent turėtų būti su bizneriško teatro uždaviniais nepakeliui.

Matyti, šitokios būklės opumas pasidarė jaučiamas ir pačiame teatre, nes sezono pradžioje teatro direktorius, kalbėdamasis su laikraštininkais, itin šią mintį akcentavo. Jisai pabrėžė, kad dramos teatras turėtų eiti drauge su gyvenimu, turėtų būti jos geriausiųjų idėjų reiškėjas. Bet teatro žmonės esą ir tegalį būti tiktai reiškėjai – jie negalį būti tautos ideologijos, tautos moralinių, etinių, estetinių ar religinių idealų formuotojai. Todėl teatras laukiąs, kad visuomenė pasisakytų, ko ji iš savo teatro laukia, kad ji pasakytų teatrui, „ką", o teatras netruksiąs duoti savąjį „kaip". Teatro direktoriaus pareiškimas, prisunktas susirūpinimo ir tam tikro, nors ir maskuoto, griežto kaltinimo intelektualinei visuomenei, buvo išspausdintas, rodos, visuose laikraščiuose. Bet į jo iššaukimą, rodos, nė vienas laikraštis neatsiliepė, tarytum niekam nerūpėtų, *ką* teatras turi duoti, tarytum tautos moraliniai, filosofiniai ar religiniai idealai būtų tokios menkos reikšmės dalykas, apie kurį ir kalbėti neverta...

Tuomet teatro direkcija sudaro vadinamąją Repertuaro komisiją, į kurią įeina profesoriai Krėvė-Mickevičius ir Mykolaitis-Putinas ir p.p. Liudas Gira, Petras Vaičiūnas ir Balys Sruoga. Pagal teatro direktoriaus ir komisiją patvirtinusios Švietimo ministerijos mintį, toji komisija turėjo nustatyti pagrindinius principus, pagal kuriuos turėtų būti sudaromas dramos teatro repertuaras, ir prižiūrėti pjeses, kad jos būtų vertos vaidinti.

Komisija pradėjo savo darbą jau sezonui prasidėjus, vadinas, tuojau susidūrė su konkrečiais uždaviniais, neturėdama laiko gilesnėms studijoms bei ideologinei plotmei nustatyti. Vis dėlto komisijoje veikiai paaiškėjo du jos pagrindiniai darbo dėsniai. Vienas – mobilizuoti visas mūsų lietuvių dramaturgines pajėgas, išspausti iš jų viską, kas tik galima, duoti kiek galint didesnį lietuviškų autorių pjesių procentą. Ir antras dėsnis, suprastas tuo tarpu dar bendra forma, dar nedetalizuotas, yra tas, kad vaidinamos verstinės pjesės turėtų platesnės meniškos bei visuomeninės reikšmės.

Begalvojant apie lietuviškosios dramaturgijos skatinimo būdus, buvo suieškotos, kurios galima dabar surasti, jau parašy-

tosios pjesės. Savų dramaturgų skaičius pasirodė anaiptol ne toks menkas. Komisijoje paskaityta keliolika veikalų, padiskutuota, pernagrinėta, ir pasirodė nelaimingasai „bet"... Bet iš vaidintinų veikalų pasirodė esąs tiktai vienas Krėvės „Žentas", kuris ir buvo priimtas vaidinti. Paskutiniu laiku komisija gavo dar keletą originalių mūsų jau žinomesnių rašytojų veikalų, ir jų, galimas daiktas, vienas kitas dar pavyks pritaikyti mūsų scenai. Reikia pastebėti, kad komisijos kriterijus, kuriuo vertinami originalūs veikalai, anaiptol nėra rūstus. Komisijai rūpi kartais rasti gal ir netobulą veikalą, kad tiktai jame būtų matyti talentas. Bet, nors komisija ir nori skatinti ir palaikyti originalią dramaturgiją, vis dėlto apie originalius veikalus dažniausiai, iki šiol beveik visuomet, teko susidaryti neigiamą nuomonę. Tuo būdu originalios dramaturgijos žadinimo klausimas dar tebėra visai neišspręstas, pareikalausiąs dar daugybės pastangų ir, žinoma, laiko.

Vertinant verstinius ar kitų tautų draminius veikalus, komisijos kriterijus yra jau žymiai rūstesnis. Komisija jau bendrais bruožais yra nustačiusi bendrą repertuaro schemą, kuri netrukus, rodos, bus paskelbta. Tuo tarpu komisijoje svarstomi atskiri užsieniniai veikalai, įeiną į bendrą repertuaro schemą.

Kaip sakyta, komisija, pradėjusi savo darbą sezono pradžioje, iš karto susidurė su konkrečiais uždaviniais. Buvo jau beveik paruoštas vaidinti veikalas „Sensacija". Veikalas buvo komisijoje paskaitytas, ir vienu balsu nutarta, kad jis yra nevaidintinas. Tai amerikoniška pjesė, parašyta pašiepti priešingai politinei partijai per Chicagos miesto tarybos rinkimus; aktuali ne visai Amerikai, tiktai vienai Chicagai. Amerikoniška aktualija mums visai neįdomi ir dažnai net nesuprantama, o išmetus tą aktualiją, belieka vienos šiukšlės. Niekais nuėjo tiktai aktorių darbas, berepetuojant pjesę. Komisija atmetė ir dar kelias pjeses, režisierių pasiūlytas kaipo geras ir vaidintinas, tai, žinoma, teatralinėse sferose sukėlė nemaža kalbų, o suinteresuotų režisierių tarpe net pasipiktinimo. Ir šit šiuo metu „Lietuvos Aidas" (Nr. 235) įdėjo straipsnį, pavadintą „Dramos fronte

nieko nauja", pasirašytą „Teatralo". Visas straipsnis yra nukreiptas prieš repertuaro komisiją, duodama jai „pipirų". Kadangi „L. A." redakcija įdėjo šį straipsnį be jokios redakcinės pastabos, tai pravartu paminėti pagrindines straipsnio mintis, nors ir tik iliustruoti, kaip žmonės galvoja ir kokias mintis laikraščiai kartais paskelbia...

Visų pirma, repertuaro komisija smarkiai puolama už tai, kam ji atmetusi pjeses „Sensacija" ir „Amžinoji plunksna", – ir dar klaidina, kad teatras dėl šių pjesių padaręs didelių išlaidų. Kodėl atmesta „Sensacija", jau anksčiau sakyta. O „Amžinoji plunksna" komisijai svarstyti niekuomet nebuvo pristatyta ir, žinoma, ji nesvarstyta. Matyti, „Teatralas" nujaučia, kad komisija „Amžinosios plunksnos" nepraleis, nes toji pjesė yra parašyta „amžinosios plunksnos" „Parker" reklamai, o komisija vargu ar panorės šitokiai idėjai patarnauti. „Teatralas" motyvuoja: „Tiesa, tuodu veikalu yra nelabai genialūs, bet vis dėlto buvo sėkmingai vaidinami *visose* Europos ir Amerikos scenose". Motyvavimas, kaip matyti, pralenkia net plunksnos „Parker" reklamą..., vertas straipsnio autoriaus!

Antra straipsnio mintis tokia:

> Nereikia pamiršti, kad pas mus teatras yra vienas ir kad jis turi būti *ne tik kultūros įstaiga*, skiriamoji dramos menui populiarinti plačiųjų masių tarpe, bet ir estetiška *pramoga*... ...Mes turime teisės iš teatro reikalauti, kad jis, be klasiškų ir idėjinių veikalų, parodytų mums ir tai, kas dedasi plačiame pasaulyje, kas yra nauja Vakarų Europos scenos mene ir *kuo linksminama Europos sostinių teatrų publika...*

„L. A.", įdėjęs teatro direktoriaus pasikalbėjimą su laikraštininkais, kuriame buvo klausiama, *ko* visuomenė nori iš teatro, dabar, įdėdamas šį straipsnį be jokių pastabų, tarytum atsakė į aną klausimą. Jeigu pasirodytų, kad visuomenė iš tikrųjų nori to, ką skelbia „L. A.", tai, žinoma, repertuaro komisijai tektų patarti kuo greičiausiai likviduotis: mat komisijos nariai visi yra įsitikinę, kad teatras yra tiktai kultūros įstaiga ir tiktai kultūros įstaiga tegali būti. Kai teatras nustoja buvęs kultūros įstaiga, jis sustoja ir teatras bebuvęs... Toksai teatras, kuris nėra kultūros

įstaiga, kuo jis skiriasi nuo smuklės su atskirais numeriais „scenoje" ir „užu scenos", kuo jis skiriasi nuo kukliųjų biznio įstaigų, kurios visuomeniškumu nesiafišuoja?

Ir vėl, nė vienam komisijos nariui neatrodo, kad teatro, kaipo kultūros įstaigos, uždavinys anaiptol nėra suvedamas į teatro meno populiarinimą plačiųjų masių tarpe. Tam *populiarinimo* reikalui yra specialūs teatrai. Šį uždavinį iš dalies atlieka ir mūsų Valstybės Teatras, organizuodamas specialias gastroles po periferijas... Argi „L. A." iš tikrųjų rimtai mano, kad mūsų Valstybės teatras turi „rodyti", kuo linksminama Europos sostinių teatrų publika?.. Ar vienoda Europos sostinių publika, ar vienodi tų sostinių teatrai? Ar „Čepurna" bei „Versalis" nebandė rodyti tai, kuo „linksminama" Vakarų sostinėse, kur publika linksminama; tos įstaigos yra pusiau teatras, pusiau kabakas, o rimtuose teatruose – publika nelinksminama, bet ten eina meniška kūryba... Argi ir mūsų Valstybės Teatras turėtų pasidaryti pusiau kabaku ir konkuruoti su „Čepurna"?

Pagaliau, to straipsnio trečioji mintis yra dar mažiau padori. Komisija yra sudaryta iš rašytojų, turinčių daugiau ar mažiau reikalo su teatru, daugiau ar mažiau teatrą pažįstančių. Į ją įeina trys literatūros dėstytojai universitete ir du šiaip jau dramaturgai. O „L. A." straipsnio autorius puola komisijos sudėtį ir spėja, kad tie dramaturgai gyvensią principu: „šiandie aš, o rytoj – tu", vienas už kito balsuosią ir tiktai savo veikalus tevaidinsią. Jau vieno komisijos nario, Krėvės, veikalą nubalsavę vaidinti... „Tokį dalykų būvį negalima laikyti normalų esant. Tokiomis sąlygomis naujų talentų skaitymas ir tautinės dramaturgijos išsiplėtojimas vargiai begali stovėti tinkamoj aukštumoj..."

Ko čia daugiau – begėdiškumo ar provokacijos, sunku pasakyti. Komisija Krėvės veikalą priėmė todėl, kad K r ė v ė yra K r ė v ė, kad už jį geresnių veikalų pas mus dar niekas nesukūrė, kad jo „Žentas" ne tik atitinka, net žymiai pralenkia tuos reikalavimus, kurių komisija reikalauja iš originalių veikalų. K r ė v ė, kaipo rašytojas, ir pasilieka K r ė v ė, nors prieš jį ir kažkaip būtų kalbama. Komisiją tektų plūsti, jei ji nebūtų

energingai rekomendavusi (*à propos* – prieš Krėvės norą, jam net protestuojant) vaidinti jo „Žentą“, o būtų praleidusi „Sensaciją“ ar kitą šlamštą. Komisija, kiek išgalėdama, stengiasi kaip galint daugiau rasti lietuviškų veikalų ir autorių, o jei prikišama, kad ji slopinsianti (*slopinsianti!*) jaunuosius talentus! Komisija atmetė vieno savo nario verstą pjesę, nepripažino vaidintina kito nario originalią pjesę, o jai prikišama, kad ji gyvensianti pagal principą: „šiandie aš, rytoj – tu“...

Jeigu tokie dalykai būtų pasirodę kuriame kitame laikrašty ir ne tokiu momentu, tai į visa tai būtų galima nereaguoti. Bet kad tai pasirodo „L. A.“, kaipo atsakymas į klausimą, „ko“ visuomenė nori iš teatro, čia paliestais dalykais tenka susirūpinti. Jeigu visuomenė, kuriai rašo tasai laikraštis, iš tikrųjų to tiktai ir telaukia, tai ir komisijai, ir teatralams iš to teks daryti išvados, nors jos ir nelinksmos būtų – nelinksmos, žinoma, mūsų menui, mūsų kultūrai...

ŽIUPSNELIS MEDŽIAGOS, PARODANČIOS, KAD P. KIRŠA NEGALI NEI TEATRO „KRITIKAS“ RAŠYTI, NEI RIMTAME LAIKRAŠTY KRITIKOS SKYRIŲ REDAGUOTI

Savaime suprantama, kad teatro kritikas turi būti giliai išlavintas, giliai inteligentiškas žmogus, pažįstąs teatrą teoriškai, suvokiąs teatro darbą praktiškai, turi būti visiškai bešališkas ir teatrą mylįs. Ir, žinoma, sąžiningas žmogus. Nė vienos šios kvalifikacijos p. Kirša neturi.

I. P. KIRŠAI TRŪKSTA ELEMENTARINIO IŠSILAVINIMO

1. P. F. K. š. m. [1932] „Lietuvos Aido“ 19 numery tarp kitko rašo:

> Visiems žinoma, kad *hugenotai yra šešiolikto amžiaus prancūzai liuteronys* ir jie kovojo su prancūzais katalikais, kad jiems būtų leista laisvai *išpažinti liuteranizmą*.

Šitokiu aplombu skelbiamas dalykas, už kurį ketvirtoj klasėj gimnazistams dvejetukus stato! „Kritikas“ nemoka atskirti hugenotų nuo liuterionių, jau nebekalbant apie tai, kad apie hugenotų judėjimą ir jų išžudymo priežastis jokio supratimo neturi.

2. P. F. K., atpasakodamas prof. Jonyno paskaitą, įvykusią Valstybės teatre vasario 16 dieną, nusitęsusią 3/4 valandos, rašo „L. A.“ 39 numery.

> 550 metų Kęstučio mirties sukaktuvėms paminėti istorikas doc. Jonynas kalbėjo apie Kęstutį, plačiai atpasakodamas jo darbus, kovas, rūpesčius ir vargus, ligi *jis buvo lenkų nužudytas*.

Iš visos turiningos paskaitos suprasta tiktai viena mintis, ir ta pati visiškai priešingai tam, kas buvo paskaitoje pasakyta. Ši nesąmonė buvo vėliau atšaukta tiktai doc. Jonynui energiškai pareikalavus, ir paskelbtoji atšaukimo forma p. Kiršos žinojimui garbės nedaro.

3. „L. A." p. Kiršos redaguotame skyriuje net keleriuose numeriuose buvo minimos *Jurgio Vašingtono 200 mirties sukaktuvės.*

Vadinas, p. „kritikas" net elementarinių dalykų nežino.

4. P. Kirša ne tiktai doc. Jonyno paskaitos nepajėgė suprasti. Jis net nesugeba teisingai atpasakoti „kritikuojamo" veikalo turinį. Pavyzdžiui, jis nesugebėjo atpasakoti „Hugenotų" turinį, jis iškraipė „Aukso žaismo" turinį, jis primelavo atpasakodamas „Kornevilio varpų" turinį.

5. Iš elementarinio dalyko – įdomi operos fabula ar neįdomi – p. Kirša daro sudėtingą problemą. „L. A." 19 num. p. Kirša, tos operos libretą išniekinęs kaip paskutinį šlamštą, drauge talpino kito recenzento žodžius: „po to viso negali nesusižavėti muzikaline drama *su taip įdomia fabula*". Šitokių dviejų nuomonių talpinimas *šitokiu* klausimu tame pačiame laikraščio numery parodo p. Kiršos rimtumą ir jo inteligentiškumo laipsnį.

II. P. KIRŠA NETURI SUPRATIMO APIE DRAMATURGIJĄ

Nebekalbant jau apie tai, kad p. Kirša niekur nėra įgijęs žinių apie teatro meną – nei teoriškai, nei praktiškai (tokių žinių turėjimo jis nei viename savo rašiny apie teatrą neparodė), jis neturi jokio supratimo apie dramaturgiją. Tai parodo jo rašinys apie Pivošos „Palangą" „Liet. Aido" 72 num., kur tarp kitko pasakyta:

> Drama reikalinga *lyrikos elemento, vidaus pergyvenimų, sielos tragizmo*... Tiesa, ten pasakyta, kad tai šaržai, vadinas, „Palanga" nepretenduoja būti dramos veikalu arba, kitaip tariant, suprask, kaip nori. Jei taip pasielgė teatras, tai dar nereiškia, kad žiūrovas privalo priimti taip, kaip statytojai nori. Žiūrovas operoj nori matyti operą, dramoj – dramos reikalus, kabarė – kabareto numerius...

Šiame posme p. Kirša išdėsto savo pažiūrą į dramatinę kūrybą. Jš jų seka:

1. Iš visos dramaturgijos p. Kirša tepripažįsta tiktai lyrinę dramą ir tragediją (*à propos*: kokie gi dar kiti gali gali būti pergyvenimai, jei jis akcentuoja *vidaus* pergyvenimus?); tačiau ir p. Kiršos pripažįstamų dramaturgijos formų išdėstytieji „požymiai" dar nieko bendra su dramaturgija neturi. „Lyrikos elementas,vidaus pergyvenimai, sielos tragizmas" lygiai gali būti ir dramatiniame veikale, ir apysakoj, ir romane, ir grynoj lyrikoj. Dramaturgija turi savo specifinių elementų ir dėsnių, bet p. Kirša, matyti, apie juos neturi supratimo, jei, vietoj juos įvardinęs, pakiša kaip dramaturgijos dėsnius diletantiškus erzacus.

2. Tepripažįstant tiktai lyrinę dramą ir tragediją, tenka išmesti iš dramaturgijos visą Aristofaną, Plautą, Terencijų, italų renesanso dramaturgus, Moljerą, pusę Šekspyro, ir t.t. ir t.t. Nonsensas, kokių reta!

3. Jau cituotame posme pasireiškia p. Kiršos nesąžiningumas. „Palangos" statytojai aiškiai pažymėjo, kad tai yra šaržas, vadinas, tiktai kaipo toks ir tegali būti priimamas, o p. Kirša reikalauja, kad į tai publika žiūrėtų kaip į tragediją ar lyrinę dramą... Tai yra lygiai tas pat, kaip ir būtų, jei p. Kirša zupery pradėtų ieškoti rūgšto pieno savumų ar p. Kiršos „pelenuose" – šekspyriškos dramaturgijos ar bent padorios poezijos?! Taip daryti gali tiktai visiškas neužauga arba visiškai nesąžiningas žmogus.

III. P. KIRŠA YRA NESĄŽININGAS

Be aukščiau minėtojo nesąžiningumo įrodymo, tą pat parodo ir tokie daviniai. P. Kirša savo „recenzijose" apie teatrą stengiasi rašyti tiktai tai, ką jis kur gali bloga pramanyt, ir atkakliai vengia rašyti tai, kas tenai visų pripažįstama gera. Tai parodo jo pasielgimas su buvusiu „L. A." recenzentu p. D. K. Jisai „L. Ž." 39 numery laiške į redakciją tarp kitko rašo (nutraukdamas ryšius su „L. A."):

Prieš „Hugenotų" premjerą „L. A." teatro skyriaus redaktorius prašė mane parašyti apie premjerą muzikalinę recenziją minėtam laikraščiui. Šį dalyką atlikau sąžiningai, pažymėjęs tarp kita ko kitus premjeros trūkumus, bet pabaigoje pridėjau, kad, nepaisant nurodytų defektų, tokios sunkios ir sudėtingos operos, kaip „Hugenotai", pastatymas galėjo įvykti tiktai turint tokių kvalifikuotų vadovybės pajėgų, kaip dirigentas Bukša, chormeisteris Štarka, režisierius Pavlovskis. Ši baigiamoji pastaba buvo skyriaus redaktoriaus išbraukta ir atspausdintoj recenzijoj netilpo. Po dviejų savaičių „Hugenotus" pastatė antrą kartą, ir šį sykį opera praėjo puikiai, pakelta nuotaka, ištaisius daugumą premjeros trūkumų. Šio vaidinimo didelis pasisekimas publikoje buvo tikrai užtarnautas. Aš skaičiau savo pareiga, papildydamas pirmą recenziją, parašyti savo trumpą žinutę apie tokią džiuginančią teatro pažangą. Bet p. skyriaus redaktorius atsisakė ją įdėti... Nenorėdamas būti įtartas šališkumu ir neobjektyviškumu ir brangindamas savo nepriklausomo žurnalisto vardą, ryžausi tą faktą paskelbti teatro ir visuomenės žiniai.

Skandalingas įvykis, nereikalingas komentarų.

2. P. Kiršos nesąžiningumą parodo ir p. Kiršos rašinys apie operą „Hugenotai". Rašinio pradžioj jis visaip niekina pačią operą, o į rašinio pabaigą, kai atėjo eilė dergti kiti operos dalyviai, jis jau rašo: esą blogos dekoracijos nusausino „iš pagrindų efektingą operą". Kada gi p. Kirša teisybę rašo: straipsnio pradžioje ar pabaigoje?

3. P. Kiršos neigiami atsiliepimai apie teatrą nieko bendra neturi su kritika, – jie visi yra persunkti neapykantos jausmu. Tai parodo tokie pasakymai – „ištraukti ir iškišti „Hugenotai" („L. A." 19 num.), „Kartais gyvenime atsiranda niekų iš vargo ar nesugebėjimo, bet šis pastatymas yra juokimasis iš pačių savęs" („L. A." 20 num.) ir t.t.

4. Varydamas savo neapykantą prieš teatrą, p. Kirša griebias net demagogijos: „Hugenotai" yra pompastiškas kūrinys, arijomis ramsčiojas, čia tiek istorijos (p. Kiršos suprastos istorijos!), kiek katalikai fanatikai prisiekia nuogais kardais eiti eretikų žudyti. *Ar katalikų šaliai jau taip svarbu toji istorija*? „Nebekalbant apie tai, kad operą vertinti istoriško teisingumo atžvilgiu yra nonsensas, reikia pareikšti, kad čia p. Kirša stačiai siundo prieš teatrą „Rytą", – žiūrėkit, tautininkų valdžios teatras kata-

likus niekina, eikit protestuokit. Jei ne provokacija, tai kaipgi kitaip tai galima pavadinti, o provokacija dar niekuomet nebuvo sąžiningumo įrodymas.

IV. P. KIRŠA SAVO RAŠINIUOSE YRA ASMENIŠKAI ŠALIŠKAS

Dar seniau, kai buvo pastatyta opera „Žydė", p. Kirša tą operą išplūdo kaip paskutinį šlamštą. Bet kai joje pradėjo dainuoti p. Rakauskaitė, toji opera pasidarė gera. Jis „L. A." rašo: „ištraukti ir iškišti „Hugenotai" mums esanti svetima, pasenusi [opera]... Kai jos klausai, esą taip ir jauti ekonominį krizį, bet jį visiškai užmiršti, kai klausai – „Aidos", „Tannhäuserio", „Toscos", „Pikų damos", – šitos operos esą padeda vargą vargti, ir širdžiai esą nuo jų darosi labai malonu. Vadinasi, mielos ir mums nesvetimos operos tiktai tos, kuriose p. Rakauskaitė dainuoja! Bet ilgainiui ir „Hugenotuose" p. Rakauskaitė pradėjo dainuoti, – ir nuo to laiko „L. A." talpina p. Kiršos tokias „recenzijas", kurios „ištrauktus ir iškištus" „Hugenotus" tiktai giria ir giria, o drauge ir p. Rakauskaitę.

Toks staigus p. Kiršos pažiūrų pasikeitimas į operos „Hugenotai" vertingumą! Iš viso, redaguojant p. Kiršai „L. A." teatro kritikos skyrių, teatre tiek gera tebuvo, kiek jame dainavo p. Rakauskaitė ir p. Šimkus dirigavo!

V. MORALINĖ P. KIRŠOS REDAGAVIMO VERTĖ

Visi čia išdėstyti dalykai yra tokie elementariški, skaitančioji visuomenė juos matė ir juokėsi pačiu laikraščiu. Laikraščio autoritetas meno reikalais visiškai krito. Visuomenės nuomonė buvo, kad „L. A." teatro reikalais užsiiminėja kultūriniu banditizmu.

Antra vertus, patarlė sako, nėra tokio kvailio, kuris nerastų už save kvailesnio. Ir p. Kiršos banditizmas mažiau išlavintoje visuomenėj rasdavo tam tikro atgarsio. Yra daug atsitikimų, kai

žmonės susilaikydavo nuo teatro lankymo tiktai dėl p. Kiršos varomo banditizmo. Tokiu būdu p. Kirša vien savo nieku nepateisinamu elgesiu darė ne tiktai gėdą laikraščiui, jis darė ir tiesioginių nuostolių valstybei, atgrasydamas publiką.

TEATRALIŠKI ČINGISKANAI

Iki paskutiniųjų laikų „Lietuvos Aidas" praktikavo labai įdomią sistemą teatralinėj kritikoj, besistengdamas patikinimų [patikimų?] piliečių apsiniaukusius protus visapusiškai nušviesti. Vieną savaitę talpindavo vieną recenziją, o kitą savaitę apie tą patį spektaklį jau kitą recenziją, kuri pirmosios recenzijos visus akmenis iš pagrindų išraudavo ir išvėtydavo po Daugų parapijos lygiuosius laukus. Piliečių skaitytojų galvose pasirodė toksai didelis aiškumas, ir jie ėmė gerbti savąjį redaktorių nelyginant rabiną kokį, persisunkusį išmintimi. Ir tuomet tai redaktorius pasikvietė savo laikraščio išmintingųjų kritikos skilčių redaguoti redaktorių specialistą.

Apie naujojo specialisto kritiko tam darbui kvalifikacijas prieš tris savaites buvo pranešta „Sekmadienio" specialiniame reklaminiame straipsny. Naujasai specialistas esąs poetas, rašytojas, kritikas, recenzentas, mokslininkas, filosofas, publicistas, mistikas, beletristas, teatralas. Jis esąs baigęs dar prieš karą Pritupkiškių gimnaziją, aukštąjį mokslą ėjo Scheissenmageno universitete, o specialinį teatro teorijos ir istorijos mokslą išėjo Čipčikluzų Marijonų Akademijoj. Iš jo moksliškų veikalų apie teatrą plačiausia yra žinomi „Pelenai" ir „Suverstos vagos".

Šitokių plačių teatrališkai kritiškų kvalifikacijų naujas redaktorius iš karto reformavo, žymiai patobulindamas, senąjį „L. A." kritikos metodą. Jeigu seniau viena kitai prieštaraujančios recenzijos tilpdavo kas savaitė, tai dabar tokie dalykai praktikuojama

viename ir tame pačiame to garbingo laikraščio numery. Pirmas bandymas pavyko kuo puikiausia. Naujasai redaktorius „L. A." 19 numery įdėjo dvi recenzijas apie operos premjerą „Hugenotai", – pono F. K. ir pono D. K.

P. F. K. įrodinėja, kad „Hugenotai" yra toksai šlamštas, apie kurį paniekinamai tegalima kalbėti „ištraukti ir iškišti", o p. D. K. krikščioniškai kryžiavojas, kad toji opera esanti gera, žavinga, mums tinkanti ir kad ją reikėjo pas mus statyti. P. F. K. prakaituoja įrodinėdamas, kad operos fabula esanti paskutinė šiukšlė, net moteriškos padalkos neverta, o p. D. K. tikina, kad fabula esanti ypatingai įdomi ir jaudinanti. Kokia laimė, kad redakcijoj sėdi filosofas: net iš kukliausio reikalo – įdomi operos fabula ar neįdomi – padaroma įdomi hamletiška problema!

Tačiau dar įdomesnis abiejų kritikų samprotavimas ir argumentacija.

Pradėsime nuo p. F. K. Jisai visų pirma paskelbė naują kriterijų, kuriuo besivaduojant galima tiksliai atskirti, gera opera ar bloga. Esą, kai klausai „ištrauktus ir iškištus" „Hugenotus", tai taip ir jauti ekonominį krizį, bet jį esą visiškai užmiršti, kai klausai „Aidos", „Tannhäuserio", „Toscos", „Pikų damos", – šitos operos esą padeda „vargą vargti", ir širdžiai nuo jų darosi labai malonu. Kitaip sakant, tos operos, kurios atitinka dėsnį „Ona Ona – gera žmona", – tos operos yra geros, o visos kitos – šlamštas. Mielosios dainininkės kriterijų gera būtų užpatentuoti, kad koks kitas, sakysim, latras, nepasinaudotų!

Toliau p. F. K. mus moko, kad „ištraukti ir iškišti" „Hugenotai" yra mums svetima opera, ir be to dar, ji esanti šimtametė, ir tokios operos pas mus statymas esąs per drąsus darbas. Šventa teisybė! Ir kokie gi asilai sėdi geresniuose pasaulio teatruose, kad jie iki šiol dar tebestato šią operą ir vis prirenka žiūrovų pilną salę! Žinoma, „Hugenotai" mums svetima opera. Bet už tatgi „Tosca", „Pikų dama", „Aida", „Tannhäuser" – tai jau tikrai mums savos operos, – lietuviško kompozitoriaus, libretisto, lietuviško siužeto! Ir jose tiek lietuviškos dvasios, nors imk ir į „Pelenus" barstyk!

P. F. K. pareiškia, esą: „visiems žinoma, kad hugenotai yra šešiolikto amžiaus prancūzai *liuterionys*". Įsivaizduok p. F. K., kad mes tokio dalyko iki šiol nežinojome. Teisingiau, už tokį „žinojimą" mums ketvirtoje klasėje dvejetukus statydavo... Na, jeigu oficiozas taip autoritetingai skelbia, kad hugenotai buvo *liuterionys*, mes, kaip lojalūs piliečiai, esame pasiryžę juo tikėti, - prieš vėją nepapūsi...

Šitokiu būdu griežtai ir beapeliaciniai reformavęs istoriją, ponas F. K. piktinas, kad „Hugenotuose" nėra ne tik psichologijos, bet ir *istorijos*. Tiksliau, „Hugenotų" istoriškumas esąs visiškai menkas ir visiškai nesvarbus, atseit neprideràs mūsų katalikiškai šaliai. Kas kita esanti opera „Žydė", kurios istorija esanti labai puiki! Žinoma, bjaurybė tasai Meyerbeeras buvo, kad jis nepasiinformavo pas p. F. K., kas gi buvo tie hugenotai ir kodėl jie Paryžiuje vaidus kėlė!.. Meyerbeeras, matyti, galvojo kiek kitaip, o p. F. K. tikina, kad tai buvę tiktai grynai religiniai vaidai! Ar vėl prieš oficiozo autoritetą reikės žemai lenktis?..

Ir dėl tinkamumo katalikiškai šaliai: kodėl gi „Žydės" istoriškumas jau toks svarbus katalikiškai šaliai? Kodėl gi jau taip tinka katalikiškai šaliai ir „Tannhäuser", kur per visą pirmą veiksmą Venus rodo savo plikas iki juostos kojas publikai, ir dar tokias neestetiškas?.. Savotiška p. F. K. katalikybė, beveik beveik kaip ir p. D. K. Tai teisybė. Tiktai mes iki šiol nežinojome, kad apie operų vertingumą tenka spręsti atsižiūrint jų istoriškumo, ir dar tokio keisto, kaip p. F. K. nori, bei „psichologijos"!

Didelę mums naujieną ir apie dekoracijas p. F. K. paskelbė. Esą „kilnusis gotikas primena čia kažkokius aprukusius žardus"... Koks mielas, koks sultingas palyginimo inteligentiškumas, geriau pasakyta, negu net „Spaktyvoj" būdavo... Jeigu mes iki šiol skyrėm bažnytinį gotiką ir gyvenamų namų gotiką, vokiečių ir prancūzų gotiką, - mes buvome neišmanėliai. Matyti, tokie pat buvo neišmanėliai ir prancūzų architektai, statę Paryžių, jeigu jie prancūzų gyvenamiems namams nepanaudojo vokiečių bažnytinės gotikos savumų. O tasai dekoracijų autorius -

stačiai monelninkas, jeigu jis savo dekoracijoms vartoja senųjų prancūzų graviūrų motyvus! Paryžius – žardas! Dievaž, pavydime ponui F. K. jo lakios fantazijos.

Režisūros darbo p. F. K. esą visai nepastebėjęs, esą „nesimatė ryškių vedamųjų bruožų"... Atrodo, čia režisūra nieko nekalta: „ryškieji vedamieji bruožai" tą vakarą partery sėdėjo. Ir seniau buvo taip pat: kol tie bruožai sėdėjo partery, p. F. K. keikė ir operą „Žydė". Kai „tie vedamieji bruožai" pradėjo dainuoti tenai – p. F. K. jau operą giria... Reikia tikėtis, ir šį kartą režisūros popieriai pasitaisys.

Bet mus dar stebina ypatingas p. F. K. žinojimo lankstumas. Pradžioje straipsnio jis skelbė, kad opera esąs šlamštas, o kai atėjo eilė dekoracijos nuabliavoti, tai jis jau sako: blogos dekoracijos nususino esą *„iš pagrindų efektingą operą"*. Vadinas, straipsnio pabaigoje opera pasidarė gera. Būtų gera, kad p. F. K. mus painformuotų, kada jis teisybę paprastai sako: straipsnio pradžioje ar pabaigoje? Be tokios informacijos išeina trupučiuką nepatogu su inteligentišku žmogumi kalbėti... Panašios informacijos mes prašytume ir dėl kito jo noro, kurį jis pareiškė formule: „Žiūrovui norėtųsi iš orkestro muziką klausyti, o nuo scenos tą muziką matyti". Jeigu žiūrovas eis į orkestro vietą muzikos klausyti, kai kurgi orkestras besidės? Ir kaipgi būtų galima muziką matyti, ir dar įsirioglinus į sceną („nuo scenos")? Keistas kritiko noras, ar ne tiesa, įstatymuose nenužiūrėtas?..

Dar didesnis specialistas p. F. K. pasirodo esąs muzikos srity. Apie operą jis sako: „muzikaliniu atžvilgiu nei muzikui, nei žiūrovui [taip pat muzikaliniu atžvilgiu?] nėra perlas". Čia jau prasideda temperamentas.

Kiekviename harmonijos vadovėly iki šiol tebebuvo Meyerbeero choralų vartojimo pavyzdžiai. Rimtieji muzikos istorikai iki šiol žiūrėjo į Meyerbeerą kaip į tam tikros epochos išbaigėją, kaip į perėjimą iš Bellini, Donizetti, Rossini gadynės į Wagnerio ir vėlesnių kompozitorių gadynę. Iki šiol joks rimtas muzikos istorikas neginčijo, kad Meyerbeeras buvo daugelio vėlesnių kompozitorių mokytojas, vadovas, įkvėpėjas. Iki šiol tik muzi-

kaliniai tartiufai ir nemokšos drįsdavo neigti Meyerbeero talentą ir protestuoti prieš jo operų statymą. Dabar gi p. F. K. vienu plunksnos brėkštelėjimu, nelyginant, kaip kadaise Atila, pasukė atgal kultūros istorijos ratą ir panaikino ligšiolinių muzikos istorikų įsitikinimą. Labai malonu, kad taip drąsiai elgias vyras, taip mylįs teatrą ir taip išmanantis tai, ko jis nori.

Bet ir antrasai „L. A." kritikas ponas D. K. savo kritiškomis pastangomis anaiptol neatsilieka nuo p. F. K., kartais jį net dar pralenkia. Ponui D. K. apskritai „Hugenotai" tinka. Jam įdomus siužetas, daug lengvai įsidėmėtinų melodijų, sceniško veiksmo, muzikalinio ryškumo „nepaprasti kontrastai – po didingos religinio pakilimo scenos eina *pikantiški* [?!] meilės duetai, ir visa tai paduota nesudėtingoj melodingoj formoj..."

Mums atrodo, jog paprastas mandagumas reikalauja iš „Lietuvos Aido" redakcijos, kad ji atsiprašytų prieš savo skaitytojus už tokį nonsensą, kurį pagamino p. D. K. Turbūt jisai suklydo ir „Hugenotus" supainiojo su kokia nors „Kreole, ar Jaunoji iš Gvadelupos" ar su „Meilės naktim"? Tose *quasi* operetėse yra „pikantiškų" duetų, bet „Hugenotuose"...?! Kas gi čia: nesusipratimas, pasityčiojimas ar pilna ignorancija?

Tas pats „terminas" pavartotas ir Pažo rolės aprašyme. Ten jau arijos rimas pavadintas *pikantišku*. Štai čia stebėtinas p. D. K. palinkimas į pikantiškumą – senatvė, ar kas? Muzikos mokslas žino daug ritmų pavadinimų bei jų charakteristikų, bet „pikantiškas" ritmas – tai jau keista naujiena. Ir tenka tiktai padėkoti p. Bukšai, kad „pikantiškas" ritmas – tai jau keista naujiena. Ir tenka tiktai padėkoti p. Bukšai, kad „pikantiškas ritmas nebuvo išlaikytas dėl lėtumo".

Daug p. D. K. rašo dėl netobulumų. Jų viena dalis paeinanti esą iš nepakankamo surepetavimo (nedrąsūs įstojimai, nesutapimai su orkestru, nepastovus ir nepakankamai ryškus ritmas), o kita dalis – iš neteisingai paimtų tempų. Ir jeigu pirmos trūkumų grupės galima būsią išvengti ateity, juos atitaisyti, tai antrosios grupės jau ne. Iš pirmo įspūdžio mes norėjome čia kiek pasiginčyti, nes šiuo reikalu turime šiek tiek teisės ir patyrimo,

norėjome pasakyti muzikos mokslo reikalavimus ir mokslo pažiūrą į tempų reikalą. Bet toliau paskaitę p. D. K. pasakymą: *„...nebesudarė būtino kontrapunktinio vienumo skambėjime"*, nutarėme su juo nesiginčyti... Ką tie žodžiai reiškia, norėjome išaiškinti keli kvalifikuoti muzikai, ir vis tiktai jų suprasti neįstengėm. Manėm, gal čia pripainiojo tasai rašeika, kurs p. D. K. straipsnį vertė į lietuvių kalbą. Mes bandėm versti atgal į dvi p. D. K. artimas kalbas tą „mokslišką" pasakymą, bet vis tiek nieko neišėjo.. Tuomet tai mums ir prisiminė vienos Gorkio pjesės vieno personažo pasakymas: „mėgstu įvairius nesuprantamus žodžius"...

Šitokie, atsiprašant, „recenzentai" tiktai maišatį įneša į teatralinį gyvenimą, klaidina publiką ir kenkia artistams. Moka jie arba per daug kaip driugliūgai girti ir kelti, kartais visai nenupelnytai, į padanges, arba peikti ir drabstyti purvais, visai nesiskaitydami su pasekmėmis ir visiškai nejausdami atsakomybės, kuria tuo būdu privalo pasiimti šie „mokytojai".

Mums visiškai nesuprantama tas tikslas, kurio „Lietuvos Aido" redakcija siekia, talpindama tokių „specų" recenzentiškus nesusipratimus. Abidvi recenzijos, ypač pirmoji, pono F. K. yra parašyta specialiniu tikslu: *pakenkti teatrui.* Nejaugi jis to vienintelio tikslo ir tesiekia? Ar gal jis turi kurių dar „kilnesnių" tikslų?

„MANFREDAS“

Byrono drama, tiksliau dramatiška poema, „Manfredas“, būdama pasaulėžiūros drama, yra drauge stipriausias Byrono vėlybojo romantizmo pasireiškimas.

Jeigu visuose savo veikaluose Byronas tesukūrė vieną vienintelį charakterį – herojaus charakterį, kuris yra nuo poeto asmens neatidalomas, tai Manfredo dramoje šis herojaus charakteris yra priverstas pereiti per filosofinės katapleksijos prarają.

Byronas – Manfredas čionai, nelyginant Goethe's Faustas, nelyginant senasai Prometėjus, dega troškuliu atspėti pradžių pradžią, visatos įkūrimo paslaptį. Pasineria jisai į paslaptinguosius mokslus, darosi skeptikas, tampa magas burtininkas, sueina į santykius su juodosiomis požemio galybėmis. Tuo pačiu troškuliu gyveno Goethe's Faustas, siekdamas žinojimo tikslo, parsidavė šėtonui ir paklusnus jam, ir bevalis, kaip prijaukintas žemės kurmis ėjo, kur jam šėtonas ranka pamojo. Manfredas išdidus, užkietėjęs savo nelinkstančioje individybėje, priverčia požemio galybes jam tarnauti, pats nė mirksniui neatsisakydamas savo valios. Pasiekia jisai savo tikslo, sužino visatos paslaptį ir – o vargas! – nustoja palaimos ir ramybės pasaulyje. Beliko jam toliau vienas troškulys. „Užuomaršos! užuomaršos!“ – šaukia jisai su neišpasakoma širdgėla, bet, deja, tos užuomaršos dabar jam niekas duoti nebegali pasaulyje. Taip ir miršta jisai žinojimo naštos prislėgtas, pastarąjį gyvenimo mirksnį radęs netikėtą nusiraminimą.

„Mirtis, žinotum, nebaisi visai", – gęstant tiems žodžiams lūpose Manfredas miršta.

Šitai žinojimo tragedijai Byronas duoda gana tipišką jo veikalams formą. Veikalas maža ką bendra turi su moderninės dramos forma. Dramatinės akcijos joje kaip ir nėra. Tai yra nelyginant milžiniškas monologas, apipintas laukujo pasaulio refleksais, įterptais į žmonių balso formą.

Didingas Šveicarijos Alpių fonas. Manfredas Jungfrau viršūnių glečeruose šaukia dvasias ir įsitikina, kad ir jos jam negali duoti užuomaršos. Neranda užuomaršos jisai ir dailiame gležnos kalnų krioklio fėjos žaidime. Nebepakeldamas savo vienumos, nori nusižudyti, šokti į prarają, tik paskutinį mirksnį jį nuo to žygio sulaiko stirnų medžiotojas. Manfredas tarytum dar kartą grįžta į gyvenimą. Trokšta pamatyti kadaise aistringai mylėtąją mylimąją, seniai jau mirusią, ir nusileidžia pas požemio galybių valdovą Arimaną. Išdidybe su Arimanu susirėmęs, priverčia jį pašaukti ją, – mylimąją, simbolinę figūrą Astartą. Nuo šios minutės Manfredo dienos suskaitytos, jis turi sekti paskui ją. St. Maurice'o abatas kviečia Manfredą susitaikyti su tikyba, su Viešpačiu, išgelbėti sielą, bet Manfredas išdidžiai atmeta jo pagalbą ir miršta: „Mirtis, žinotum, nebaisi visai".

Beje, per visą poemą eina dar ir antras leitmotyvas: nuodėmės motyvas. Ne tosios nuodėmės, kuri gimsta žmogaus pastangose įsiskverbti į Dievybės sritį, peržengt žinojimo ribas. Antrosios nuodėmės motyvą nurodo simboliškos Astartos pasirodymas. Pačioje poemoje Astartos simbolis labai miglotas ir keistas. Dar keistesni žodžiai, kuriais jis apibūdina savo jaunatvės santykius su ja. Jis ją mylėjo, jis ją pražudė, jis praliejo kraują jos. Bet šit posmas apie jos kraujo praliejimą ir yra labai miglotas: Manfredas praliejo kraują ne jos, bet vis dėlto tą kraują, kuris drauge su josios krauju jo (Manfredo) protėvių gyslose tekėjo. Ką reiškia? Kas gi yra toji Astarta?

Nenoromis prisimena viena iš Byrono realiųjų gyvenimo dramų. Byrono žmona Anne Isabella Milbanke, reikalaudama persiskyrimo su juo, savo reikalavimą motyvavo Byrono žiau-

rumu šeimyniniame gyvenime ir įtarimu, kad jis palaikė intymius santykius su savo seserimi Augusta (vieno tėvo, tik ne vienos motinos). Yra tam tikrų liudijimų, kad Augusta esą vėliau pati prisipažinusi dėl šitokių santykių buvimo. Šiaip ar taip, aistrų ir aistroje nesusivaldantį Byroną anglų visuomenė šitokia nuodėme labai smarkiai įtarinėjo jam gyvam tebesant.

Todėl tat ir slėpiningieji aukščiau minėtieji žodžiai ar nėra kartais reminiscencija į realiuosius santykius? Ir Astarta ar nėra kartais Augustos simbolis?

Ir dar štai kas. Byrono asmuo nėra atidalomas nuo Manfredo herojaus, kaip apskritai nuo pagrindinio visų jo veikalų herojaus, kurio psichika yra visuomet pagrįsta poeto pergyvenimais. Byronas – nuoširdus, kaip retas lyrikas.

Laikant šią premisą realia, darosi suprantama ir Manfredo paslaptinga nuodėmė, apie kurią jis kalba veikalo pradžioje, ir Astartos figūros simbolika, ir tamsi kalba apie pralietąjį kraują.

Tokiu būdu poemos faustišką motyvą apsunkina *šitokios* nuodėmės našta. Iš šito jau nesunku įsivaizduoti tą rūsčios rimtybės nuotaiką, kuri eina per visą dramą ir atveda į Manfredo mirtį. Tolydis skausmo jausmas, tolydis sunkios nuodėmingos praeities prisiminimas, bergždžias užuomaršos troškulys. Švelnūs neišbrendamos gėlos *moll* akordai tūkstanteriopai įvairuoja pagrindinės rimties nuotaiką.

Mūsų teatro „Manfredas" eina koncerto tvarka. Schumann savo muzika užakcentavo tiktai pagrindinius dramos momentus. Eina daugiau oratorijos negu dramos forma. Patsai tekstas yra sukupiūruotas. Iš trijų aktų padaryta nedalomas visumas. Tuo tikslu yra įvesta skaitytojo partija, kurioje sukupiūruotos vietos yra išdėstomos ekspozicine tvarka. Skaitytojo partija – ne Byrono žodžiai.

TEATRALINĖS RECENZENTIKOS PĖDSAKAIS

Per pereitus 10–12 metų beveik kiekvienas laikraštis stengėsi duoti savo skaitytojams medžiagos, kurią vadiname recenzijomis. Vyko, tariant, paralelinis teatro kūrybos laikraštinis recenzentikos gyvenimas. Teatras per tą laikotarpį tiek išaugo, kad jis gali lygintis kai kuriais savo pastatymais bei vaidinimais su vertingiausiais teatraliniais reiškiniais tų tautų, kurios savo teatralinę kultūrą skaičiuoja šimtmečiais. Tai nėra mūsų mintis, tai paliudija bešališki liudininkai, matę pasauly šiek tiek daugiau negu Marvianka ar Židikai, liudininkai, mūsų naminėmis sąskaitomis nesuinteresuoti. O teatralinė kritika, teatralinė recenzentika – kokios gi ji pažangos yra padariusi! Į tą klausimą netiesiogiai atsako š. m. [1933] „Vairas", 10 num., 68 pusl. apibrėždamas kritiko kvalifikacijas:

> Teatro kritikas turi pasižymėti plačia literatūrine erudicija, tobulu skoniu, kultūringumu, meno idealų, o ypač aiškiu teatro idealų suvokimu. Jis turi susivokti scenos technikos dėsniuose, mokėti analizuoti aktoriaus kūrybą, sekti pasaulinės statysenos bei vaidinsenos pažangą, o svarbiausia, turi mokėti kritiškai įvertinti. Be teoretinių meno principų pažinimo, jam į pagalbą ateina ir skonis, ir kritikos įgimtas jausmas, ir erudicija. Žodžiu, žmogus, kuris tiktų scenos kritiko darbui, be pasišventimo, be meilės teatrui, turi dar pasižymėti ypatumais, kurie jam leistų būt bet kurio mokslo bei meno pirmose eilėse. Pagaliau teatre net pažangieji kultūringi žiūrovai sunkiai atskiria veikalą nuo išpildymo: jiems mažai terūpi skirtumas tarp aktoriaus sumanymo ir tos kūrybos, kurią, kaip to sumanymo vykdytojai [? *B. S.*], rodo režisierius ir aktoriai, – ir šiuo atžvilgiu socialus kritiko gabumas ir prityrimas ateina teatrui į pagalbą.

Tiek metų teatro kritika gyveno, tiek piktybės teatrui prikalbėjo, o ji pati tik dabar paabejojo, kokią teisę ji turėjo tai daryti, tik dabar prisiminė savo kvalifikacijų reikalą!

Teisybė, šiame posme net Lietuvos sąlygose nieko nauja nepasakyta. Tas pačias mintis pereitų metų „N. Romuvos" skiltyse dėstė stud. A. Ronkus, plačiau jas argumentuodamas ir pritaikydamas Lietuvos sąlygoms. Mėgstančioje populiarumą „N. R." tai buvo suprantama. Tačiau mums sunku suprasti tų minčių patekimą į „Vairą". Ir ne todėl mes stebimės „Vairo" poelgiu, kad būtume priešingi išdėstytoms mintims, – mes norėtume jas dar labiau akcentuoti ir sustiprinti. Ir vis tiktai mums sunku įsivaizduoti kultūringoje šalyje rimtą žurnalą, kuris tokius dalykus skelbia. Sunku įsivaizduoti todėl, kad tai yra aksioma, savaime suprantamas reikalas. Ten negali būti teatro kritiko, nepasižyminčio šitokiomis kvalifikacijomis. Jeigu tenai atsiranda laikraščių, kurie deda raštelius kritikų, neturinčių minėtų dvasios savumų, tai ir tų laikraščių dalia tenai tokia...

Tačiau jeigu net „Vairas" primygtinai tokių kvalifikacijų iš mūsų kritikų reikalauja, matyti, jis iš patyrimo žino, kad jie jomis nepasižymi. Tai kokiomis kvalifikacijomis jie yra žymūs? „Vairas", matyt, pasirėmęs liūdna gyvenimo praktika, autoritetingai jas nusako:

> Premjerų žiūrovas nedvejodamas imasi kritiko privalumų ir teisėjo pareigų, drąsiai ima rankosna teatrališkos Temidos svarstykles bei kardą – ir pertraukos metu, rūkomojo kambario dūmuose arba bufeto kamšaty, teisia, neigia, koketuoja principais ir protestantizmu. Juoba, kad scenos menas yra tiek populiarus [? *B. S.*] ir prieinamas, kad čia galima operuoti bendrais posakiais. Žiūrovų inteligentų (rusų stažas!) nuomones gaudo, rankioja reporteriai, recenzentai ir, jas reziumuodami, spausdina savo laikraščių skiltyse. Ir štai tariamas *vox populi* sudaro viešą opiniją apie naują teatro gyvenimo įvykį. Dėl to, pirštais suskaitydami muzikos bei dailės kritikus, jau turime puskapį „patyrusių" teatro, ypač dramos, recenzentų, kurie asmeninius įspūdžius supina, sumaišo su miesčioniška filosofija, mažiausiai, deja, besirūpindami teatro kūrybos meno analize ir savo pažiūrų pastovumu... („Vairas", ibid.)

„Vairo" liūdnu patyrimu nepatikėti mes negalime. Ir dar labiau negalime suprasti, kad jie tokiems kritikams reikalauja

ypatingos pagarbos, – „teatras, be abejo, turįs jausti ne neapykantą, bet pagarbą savo kritikui". Sakysime, koks filosofas didelės pagarbos ar neapykantos jausmu pasitiktų tokį kritiką, kuris, nieko apie filosofiją neišmanydamas, autoritetingu ir arogantišku tonu verstų į vieną kibirą – ir Platoną, ir Šv. Augustiną, ir Kantą, ir Keyserlingą? Filosofas tokio kritiko akivaizdoje pagalvotų tiktai L. Wendto formule: „Man kann von einem Esel nicht verlangen, dass er mehr als IA sagt". Kokia gi čia gali būti pagarba ar juo labiau neapykanta?! Ir kodėl gi teatras turėtų kitaip daryti?

Ne vien teatrui, ir laikraščio skaitytojui koktu, kai recenzentas smerkia tai, ko jis negali suprasti; kai jis pyksta, kam kūrėjai yra pajėgesni už jį. Dar labiau koktu, kai recenzentas nejaučia atsakomybės už savo žodžius ar kai jis rūpinasi savo simpatijomis bei antipatijomis, esamomis teatre ar prie teatro durų.

Ir štai šitokia, kaip „Vairas" atvaizdavo, diletantiška ir nesąžininga kritika smerkia ištisus meno reiškinius, smerkia ir koneveikia pavienius asmenis. Vyksta kažkoks brutalus vienašališkas teismas, opesnis negu taikos teisėjo kameroje. Pas taikos teisėją galima teisintis, galima šauktis liudininkų ir ekspertų pagalbos bei įstatymų globos, galima apeliuoti aukščiau. O myriop pasmerktasis teatro menininkas nė vienos šių apsigynimo priemonių neturi. Pasmerkė mirti – ir mirk, kaltas ar nekaltas. Sakysime, kadaise mūsų teatre ėjo Pirandello pjesė „Šiaip arba taip", vienas pačių geriausiųjų Dauguviečio ir Dubeneckio pastatymų, ir pats Dauguvietis meistriškai vaidino. Bet anų laikų oficiozas paskelbė apie pastatymą gryną policinę recenziją, ir pjesė tučtuojau turėjo būti išimta iš repertuaro.

Taikos teisėjo pareigos lengvesnės ir atsakomybė mažesnė negu teatralinio kritiko. Ir vis tiktai teisėju nėra skiriamas kiekvienas, kuris panorės teisti. Iš kandidato į teisėjus reikalaujama, kad jis būtų išėjęs tam tikrą mokslą, turėtų atitinkamą tarnybinį stažą ir būtų neabejotinos dorovės asmuo. O iš kritiko, beapeliacinio moralinio teisėjo, nieko panašaus nereikalaujama. Todėl mes ir turime: juo žmogus mažiau žino, mažiau išmano

ir supranta, juo pikčiau jisai smerkia, garsiau rėkia ir savo išmintim girias. Iš tikrųjų, beskaitant kai kurias recenzijas, nebegalima atskirti, kur baigias diletantizmas, kur reiškias pikta valia ir nesąžiningumas, kur prasideda atviras moralinis banditizmas.

Atsakingieji mūsų spaudos vadovai visai rimtai turėtų susirūpinti savo kritikų intelektualinio bei moralinio lygio pakėlimu. Iš tikrųjų gi skandalas, kai myriop smerkiančias recenzijas rašo asmenys, neturį elementarinių žinių iš literatūros istorijos, iš meno bei dramaturgijos istorijos bei teorijos, nieko nežiną nei apie vaidybos pagrindus, nei apie teatro materialinę techniką, – rašo asmenys, kurių išsilavinimo laipsnis net brandos atestato laipsnio nesiekia!

Faktas, kad mūsų teatras toli praaugo savo kritikus. Faktas, kad recenzentai ne tik nebeskatina teatro kūrybos, bet ją atgal traukia. Faktas, kad recenzentai iš kultūrinio faktoriaus pasidarė obskurantizmo skiepytojais.

SPAUDOS ATAKA PRIEŠ „HAMLETĄ"

Apie „Hamleto" premjerą „L. Aidas" [1933] 232 num. parašė:

> Žmonijos išminties bei taurumo Panteone yra knygų, kurių lapai neblunka ir nevysta per amžius. Viena šių Amžinųjų Knygų yra „Hamletas". Genialaus Šekspyro tragedijos nenugalės nei laikas, nei *dūlėjimo piktybės* [? *B. S.*]. Todėl kad „Hamletas" – tai galingiausias, tragiškojo heroizmo prinokęs gyvasai protestas prieš neteisybę, prieš gyvenimo niekšybes, prieš demoniškąjį pasaulinės santvarkos pradą [? *B. S.*]. „Hamletas" – tai skaistusis, Dievo palaimintas grožio bei tauraus idealo alkis [? *B. S.*]. Tai – tragingas, bet ir neapsakomai didingas himnas Žmogui [? *B. S.*], žmogaus sielos nemirtingumui [„Būt ar nebūt" – ? *B. S.*]. Ir visa – giliai prasminga – filosofinė „Hamleto" turinio kvintesencija glūdi tik genialaus dramaturgo išminčiaus tekste ir to teksto išaustame kolizijų bei situacijų tinkle. [O kurgi kitur dar galėtų glūdėti? Charakteriuose? Bet charakteriai be „kolizijų" bei „situacijų" kaipgi dar yra galimi? *B. S.*]. Glūdi pačiame žodyje – ir to žodžio veiksmingoje stichijoje [? *B. S.*], – žodžio gyvuose niuansuose [? *B. S.*], – replikų susikryžiavime.

Tiek tepasakyta apie „Hamleto" kaip pjesės charakteristiką. Kam tai taikoma – skaičiusiam pjesę ar neskaičiusiam? Jei neskaičiusiam – kokį supratimą gali turėti skaitytojas apie pjesę iš cituotųjų posmų? Jei skaičiusiam, ką jam gali duoti tie posakiai, kurie galima skaityti su tais pačiais rezultatais iš pradžios ir iš galo? Ar juose apibrėžtas bent vienas bruožas – ar Šekspyro kūrybos, ar „Hamleto" kaip pjesės, ar Hamleto kaip asmens? Kam gi reikalingas visas tas didis brazdėjimas? Tačiau „L. Aidas" iš cituotojo posmo tuojau daro tokią išvadą:

Vadinasi, darosi aišku, kodėl iki šiol visuose geresniuose teatruose „Hamletą" statydavo ir tebestato; prisilaikydami vien klasiškojo, o kai kur – susimbolintojo realizmo principų. Sakau – aišku, todėl kad toji sceniškojo atvaizdavimo forma geriausiai iškelia paslaptingąją žodžio galią. (*Ibid.*)

Labai gaila, kad „L. Aidas" verčiasi tokiu stiliumi ir vartoja aiškaus turinio neturinčius terminus ir tuo būdu neleidžia suprasti, ką jis nori pasakyti. Ką „L. Aidas" turi galvoje, minėdamas „klasiškojo bei susimbolintojo realizmo principus"? Kas gi yra tie abudu realizmai, kokie jų principai? „Klasiškas realizmas" – bene bus senoji Peterburgo „Aleksandrinkos" vaidinimo maniera, o „susimbolintasai" – bene Gordono Craigo „Hamleto" pastatymas Maskvos Dailės teatre? Dar labiau neaišku, kad „klasiško" ar „susimbolinto" realizmo principais visų geriausia vaduotis bestatant „Hamletą".

Nei „Aleksandrinkos" tradicijos, nei Craigo ar Irvingo palikimas – nėra nei teatralinis kanonas, nei koks įstatymas visur ir visiems laikams privalomas. Kas buvo gerai Harricko ar Ščepkino laikais, nūdien jau nebėra gerai. Tuščias kartojimas vienur ar kitur kai kur svetur vaidyboje pavartotųjų priemonių ar, kad norite, „dėsnių" – nėra nei kūryba, nei iš viso teigiamas reiškinys. Geresniųjų dramos teatrų pasauly yra jau ne taip daug, ir jų „Hamleto" interpretacijos nelenda nei į „klasiškojo", nei „susimbolintojo" realizmo maišą, – ir be reikalo „L. Aidas" laiko geriausiuoju teatru „Aleksandrinką". Teatro istorija žino praeity ir dabarty daugybę individualinių „Hamleto" interpretacijų, kurios, kiekviena pavieniui, yra gera ir galinga, tačiau kurios niekuomet nebuvo, nėra ir nebus „Hamleto" interpretavimo kanonu. Vienos iš tų interpretacijų pripažinimas ir visų kitų beapeliacinis pasmerkimas yra jau šaukimas į obskurantizmą.

„L. Aidas", kiek galima atspėti pripainiotų sakinių mintis, yra linkęs į senąją deklamacinę „Hamleto" vaidybos manierą ir ją norėtų paskelbti „klasiškuoju realizmu". Betgi nūdien visi geresnieji teatrai pasauly – pasidairytų „L. A." kur nors anapus Virbaliaus! – dabar visomis išgalėmis stengiasi atsikratyti deklamacinės vaidybos, palikdami ją priemiesčių šucmanų melodramoms.

Ir mūsų teatre kai kurie vadinamieji klasiški veikalai buvo pastatyti „klasiškojo realizmo" plotmėje su teksto senobiška deklamacija, bet praktika parodė, kad net Kauno publika šią vaidybos manierą yra seniai praaugusi. Kodėl tad „L. Aidas" šaukia ir teatrą, ir publiką grįžti atgal ir dar nežinia, į kurį šimtmetį grįžti – devynioliktą, aštuonioliktą ar gal net septynioliktą? „Klasiškojo realizmo" sąvoka tokia elastiška! O gal mums stačiai reikėtų grįžti į br. Adelheimų ir Co „Hamleto" interpretacijos formą?

„L. Aidas" iš minėtųjų neva dviejų premisų daro tokią išvadą:

> Mūsų teatre šį amžinatvei padovanotą kūrinį M. Čechovas parodė ekspresionizmo papuošale. Ir reikia pabrėžti, kad parodęs – nenustebino. Todėl, kad tokią vaizdavimo formą mes jau matėme pas Oleką-Žilinską. O turint galvoje, kad „Hamletui" – kaip jau buvo sakyta aukščiau – ekspresionizmo dėsniai mažiausia tepritinka [dėsniai – ir pritinka? *B. S.*], tokio pastatymo galima buvo nerodyti.

Tokiu tad įsidėmėtinu būdu „L. Aidas" visą spektaklį pasmerkia myriop, – jis net publikai nevertas parodyti! Šitokios rūšies sprendimai ypač turėtų būti pagrįsti ir motyvuoti. O kuo „L. Aidas" remias, kuo jis motyvuoja? Ogi aukščiau cituotaisiais lomonosoviško stiliaus štampais, neturinčiais jokios realios prasmės. Jeigu „L. Aidas" būtų pasakęs, kad „Hamleto" pastatymas mūsų publikai, o ypač mūsų kritikams buvo nesuprantamas, kad jis per daug rafinuotas, kad jis per daug meniškai išlaikytas, per daug gilia mintimi pagrįstas, tai mes „L. Aido" nihilizmą dar galėtume suprasti. Bet dabar?..

Iš „L. Aido" posmų visiškai neaišku, kodėl ekspresionizmo „dėsniai" „Hamleto" spektakliui „mažiausia tepritinka"? Ir kodėl Čechovo pastatymas yra ekspresionistiškas? Ar tiktai ne todėl, kad ir su ekspresionizmo sąvoka „L. Aide" kažkas negerai darosi? Tolimesniame kalbamos neva recenzijos tęsiny aiškinama ekspresionizmas:

> Vaidilų mimika, jų plastiškasai gestas, jų ritmiškas apyruokliavimas buvo iškalbingi, darnūs, šlifuoti. O juk visa tai ir yra ta vaizdavimo „druska", kuria ramstosi [? *B. S.*] ir gaivinasi [? *B. S.*] ekspresionistiniai pastatymai.

Visi šie dalykai, visa toji tariamoji „druska", iki rafinuotiškiausiojo laipsnio buvo įvykdyti Stanislavskio, sakysime, tokiame „Trijų seserų" pastatyme, bet jis gi niekam dar nebuvo atėjęs į galvą pavadinti ekspresionistišku. Mimikos bei gesto „iškalbingumas, darnumas, šlifuotumas" mūsų laikais yra jau tokie dalykai, be kurių nebegali būti įtikinama vaidyba, – tai yra kiekvienos geros vaidybos privalomi požymiai. Kurgi čia ekspresionizmas? O jei „L. Aidas" neigia šitokį tariamąjį ekspresionizmą, tai jis tuo pačiu reikalauja, kad mimika ir gestai būtų „neiškalbingi, nešlifuoti, nedarnūs", – ar taip? Ar gal kokį kitą reiškinį jisai ekspresionizmu vadina?

„Vairas" sako, kad doras recenzentas turėtų ir publiką auklėti, ar kaip tenai... Todėl tad publiką klaidinti tikrai nepriderėtų. O tokios klaidinančios netvarkos, kaip su ekspresionizmo sąvoka, toje neva recenzijoje yra ir daugiau. Pavyzdžiui, pasakymas, kad Olekos-Žilinsko pastatymai yra tos pačios plotmės, yra jau publikos klaidinimas, nes ji jau aiškiai atskiria formos spektaklius nuo turinio spektaklių. Kam gi „L. Aidas" taip daro? Arba vėl jisai sako, kad Čechovas esąs „...geras muzikalinis architektorius [? *B. S.*] ir konstruktyvistas". Kurgi jisai „Hamlete" tą konstruktyvizmą įžiūrėjo? Tapybinės Dobužinskio dekoracijos – tai jau konstruktyvizmas? Pastatytoji scenoje lipynė – tai jau konstrukcija? Ar gal kapų scenoje iškeltasai kryžius yra jau konstruktyvus ekspresionizmas? Grimai – konstruktyvūs? Kostiumai? Butaforija? Vaidyba? O jei „Hamletas" yra konstruktyvizmo pasireiškimas, tai kaip „L. Aidas" bepavadintų kai kuriuos Mejerholdo ar Piscatoro pastatymus?

„L. Aidas" „Hamleto" spektakly paties Hamleto visiškai nepastebėjo. Kodėl gi taip atsitiko? Ar tai tėra retas gabumas užsimerkti, kai žiūrėti reikia? Ar ką nors pozityvaus pasakyti, apie Hamletą „L. Aidui" buvo nepakeliama našta?

Taigi konstatuojame: „L. Aidas" neapibūdina nei stengiasi suvokti spektaklio idėją bei jo realizavimo priemones, absoliučiai niekuo nepagrįsdamas savo sprendimo ir nejausdamas atsakomybės už savo žodžius, visą spektaklį smerkia myriop.

Kaip „L. Aidas" patartų šitokį elgesį pavadinti? Kelioms dienoms praslinkus, teatre buvo vaidinama ašarotoji melodrama „Nežinomoji". Melodrama kaip melodrama, – toks jau jos ir vaidinimas – melodramiškas, gal „klasiškas realizmas"? Tipiškas liaudies namų spektaklis. Ir štai „L. Aidas" 241 num. neranda žodžių tuo spektakliu atsidžiaugti, pavyzdžiui: „Eilinis, bet toks artimas žiūrovui ir, vadinasi, įdomus spektaklis", „tokį veikalą galima statyti ir džiaugtis jo emocionaline įtaka ir jos gėrybėmis", „spektaklis turėjo užtarnauto pasisekimo" ir t.t.

Čia tai jau mes tikrai nieko nebesuprantame. Myriop pasmerkti „Hamletą" ir tučtuojau išgirti liaudies spektaklio melodramą, – ką gi tai visa reiškia? Ar tai yra sąmoningos pastangos publikos skonį gadinti? Ar tai yra tiktai redakcijos apsileidimas, visiškai nejaučiant atsakomybės už pasakytuosius žodžius?*

Tiek to su tuo „L. Aidu". Štai jis jau antri metai sistematiškai varo teatro griovimo darbą, ir jo elgesys dabar nieko nebestebina. Užtat labai stebina „Vairo" pasielgimas, – žurnalo, kuris kas numeris savo viršely skelbia juodomis raidėmis, kad jame bendradarbiauja patys didieji filosofai ir kritikai. Ir jisai „Hamleto" pastatymo reikalu nieko kito nesugalvojo, kaip atsispausdinti iš „L. Aido" visas minėtąsias šaradas (š. m. 11 num.), kai kur atspausdindamas pažodžiui, kai kur tuščių frazių barškėjimą dar sustiprindamas.

Plačiau paminėjus „L. Aido" rašinį, nebetenka analizuoti „Vairo" paskolą. O šitokio fakto akivaizdoje ko vertos yra „Vairo" gražiosios kalbos apie teatralinės kritikos kvalifikacijas? Ar tai, kas privaloma kitiems, „Vairui" jau nebeprivaloma?

---

* „L. Aidas" š. m. 259 num. dar kartą grįžo į „Hamleto" spektaklį, pakartodamas jo pasmerkimą ir taip pat niekuo jo nepagrįsdamas, nors bendrų nieko nereiškiančių posakių tenai dar daugiau prirankiota. Nauja tėra tiktai viena mintis: „L. Aido" nusiminimas, kad „Hamletą" publika lankanti, – toji publika esanti neišmanėlė. Kas kita toji publika, kuri melodramomis džiaugiasi! O tuo tarpu mūsų publikos pažiūros į „L. Aido" tariamąsias recenzijas jau suspėjo aiškiai susiformuoti: jei „L. Aidas" iškeikė, vadinasi, geras spektaklis; verta jo pažiūrėti. Ir vargas tam spektakliui, kurį „L. Aidas" pagirs! Tokie yra „L. Aido" kritiškųjų pastangų konkretūs vaisiai. *Red*

Prie bendros „Hamleto" puolimo akcijos prisidėjo ir kultūringųjų pastangų žurnalas „Židinys". Jo 10 num. įdėtoji „Hamleto" recenzija vaduojasi dėsniu: juo geriau padaryta, juo smarkiau reikia pulti. Tokiu principu parašytosios recenzijos nėra svarstytinos. Tačiau recenzijos galas (žiūr. pusl. 292) yra toksai, kuris nieku būdu netinka į kultūringo žurnalo skiltis. Mes galime tiktai apgailestauti, kad prof. St. Šalkauskis, šio žurnalo idėjinis vadovas, toleruoja šitokio tono asmenines sąskaitas.

Tačiau „Hamleto" puolimo rungtynių pirmąjį prizą be jokios abejonės laimėjo „Naujoji Romuva", š. m. 46 numery įdėjusi didelio lietuviškų reikalų žinovo pono Veisbarto straipsnį, kuris prasideda šitokiu posmu:

> Šekspyro Hamleto pastatymas niekados nebūtų pavirtęs tokiu prieštaraujančių scenos efektų mišiniu, jeigu ponams Dauguviečiui, Olekai-Žilinskui, poniai Solovjovai-Olekienei ir p-lei O. Rymaitei, taip pat dar trims ar keturiems iš mažiau negabių čionykščių artistų būtų buvę leista veikti paprastoj... (psl. 997)

Taip ir pasakyta: iš mažiau negabių. Vadinasi, čia įvardintieji artistai ir artistės yra visų daugiausia negabūs. Ar po tokio pareiškimo begalima toliau tą straipsnį skaityti?

Teisybę pasakius, ir geriausiais norais besivaduojant, to straipsnio žmoniškai skaityti negalima: jame ir toliau pripasakota tokių pat niekų, kaip ir aukščiau cituotame posme, išskiriant tiktai tas straipsnio vietas, kurių visiškai suprasti negalima. Iš straipsnio matyti, kad jo autorius yra viskuo nepatenkintas ir gyvena kažkur prie Žuvų rinkos, bet ko jis nori, ką jis skelbia – suprasti nesugebėjome. Ir čia ne mūsų kaltė, bet „Naujosios Romuvos", kuri, taip sėkmingai lenktyniuodama su a. a. Dr. Dubrovino organu „Russkoje Znamia", nesugebėjo duoti padoresnio straipsnio vertimo. Dabar stačiai nežinia, kur straipsnio autorius nesąmones kalba ir kur vertėjas ką pripainiojo. Šį straipsnį, kaip savo rūšies kuriozą, iš esmės bus galima tuomet tiktai paminėti, kai „Naujoji Romuva" paskelbs to straipsnio žydišką originalą, – tuomet ir „Naujosios Romuvos" tautiškosios intencijos gal pasidarys aiškesnės. Šiuo tarpu mes tiktai

konstatuojame reikšmingą faktą: „Naujosios Romuvos“ plūstamasai teatro adresu žodynas jau išsisėmė, – ji jau šaukiasi Žuvų rinkos pagalbos...

Iš viso labai įdomus reiškinys, kad Žuvų rinkos piliečiai rodo didelės energijos besmerkdami mūsų teatrą ir bemokydami mūsų inteligentiją. Sakysime, dar ne taip seniai vienas tos garbingos Kauno vietos nemokąs lietuviškai ir trupučiuką neprigirdįs skundės „L. Aido“ skiltyse, kad jam mūsų dramos teatre esą nuobodu, pareiškė, kad teatras neturįs būti vien tiktai kultūros įstaiga, ir siūlė iš jo padaryti pasilinksminimo užeigėlę. Tasai pasiūlymas buvo toks konkretus, kad net „Vairas“ blogu žodžiu „L. Aidą“ paminėjo... O po „Hamleto“ tas pats pilietis darė didelių pastangų išsikeikti rygiškės „Sevodnia“ skiltyse, tik, deja, nepavyko: neįdėjo.

„Naujosios Romuvos“ ir Žuvų rinkos sąjunga ir specifinis žargonas, kuris tą sąjungą apsaugo nuo diskusinių pastabų, – vis tai tokie charakteringi reiškiniai mūsų gyvenamam kultūros chronologiniam momentui.

PUBLICISTIŠKAS KLUMPAKOJIS IR BALETO MENAS

Man, baleto žmogui, įpratusiam kojomis ir rankomis dirbti, kiek drovu imtis plunksnos, – toks jau neįprastas instrumentas. Ir turiu prisipažinti, niekuomet nebūčiau išdrįsęs paliesti jį, jeigu manęs nebūtų įvedęs į pagundinimą p. Kazys Banaitis savo muzikaliniu straipsniu „Tema ir variacijos“, įdėtuoju „Naujosios Romuvos“ 50 numery.

Ponui Banaičiui plunksna – irgi neįprastas instrumentas. Jis iš profesijos – muzikalinių dalykų dėstytojas. Ir rašytojo plunksna jam, matyti, sunku valdyti, ir jo mintis jinai užrašinėja pasišokinėdama. Ir vis dėlto jisai, nepaisydamas jokių sunkenybių plunksną ir muzikalinės minties čiurlenimą suvaldyti, pasiryžo skambantį „čery-brendy“ tipografiškais ženkliukais išdėstyti. Herojiškas pavyzdys – užkrečiamas dalykas: jis ir mane padrąsina į žygį, į kurį be jo nedrįsčiau išdilbinti. O dabar – jeigu p. Banaitis gali, tai kodėl ir aš, baletninkas, plunksnos brūžinėjimo meno nepabandysiu?

Čia aš trupučiuką ne taip pasakiau. Dievaž, būčiau ištvėręs ir nepasidavęs piktai pagundai, jeigu ponas Banaitis nebūtų pasakęs vieno labai įdomaus dalyko, būtent: „Apie šokius ir pastatymus teks spręsti, matyt, tiems, kurie jokio supratimo apie tai neturi“. Ir ponas Banaitis šitokį garbingą darbą jau pradėjo – jis jau taip ir daro: apie šokius jokio supratimo neturi ir vis tiktai apie juos kalba. Ir kad jis iš tikrųjų čia nelabai daug

tesupranta, geriausias įrodymas yra tai, ką jis prirašė apie baletą savo publicistiniame fokstrote. Štai kas ir įvedė mane į piktą pagundinimą su plunksniniu instrumentu paulioti.

Ir kadangi aš esu biržėnas ir kadangi ponas Martynas Yčas tikina, kad Biržai Lietuvoje yra pirmas miestas po Vilniaus, tai gal per daug didelės nuodėmės nepapildysiu, jeigu aš čia pasipasakosiu biržėniškai – su atvira siela.

* * *

Biržėnai nepratę tuščiai ginčytis, – ne kokie „zanemunčikai" gi jie! Ir todėl man labai keistai atrodo, kad pripažintas menininkas ir dar muzikalinių dalykų dėstytojas, p. Banaitis, į meno dalykus žiūri nelyginant koks Biržų jomarko škaplierninkas. Jis pripažįsta savo meną, savo būdos pažiūrą, o kas liečia kaimyno pašiūrę ir būdą, tai jam geriau, kad to viso nebūtų. Čia biržėnų škaplierninkai nekaip labai elgias. Bet aš – ne škaplierninkas, aš esu tik mažas baleto darbininkas. Ir vis tiktai aš taip norėčiau, kad Lietuvoje klestėtų ir muzika, ir literatūra, ir plastiškasai menas, ir visi kiti geri dalykai, – visos mano kaimyniškos pašiūrės. Aš jiems nepavydžiu, aš tiktai jų džiaugsmu džiaugiuosi. Sakysime, muzikos reikalams Lietuvoje yra išleidžiama šimteriopai daugiau negu baletui. Paskaičiuokime tiktai: opera, orkestras, choras, muzikos mokykla, liaudies konservatorija, universiteto muzikos paskaitos ir choras, gimnazijose ir pradžios mokyklose muzikos ir dainavimo pamokos, dainų šventės, stipendijos ir t.t. Bet aš neturiu mažiausio noro traukti muzikams iš burnos jų duonos kąsnio. Tegu tiktai jie rimtai dirba, tegu tiktai kultūrina Lietuvos žemelę!

O ponas Banaitis, muzikalinius dalykus bedėstąs ir iš to duonelę bevalgąs, mums, baletininkams, kaip tiktai ir pavydi. Lietuvai nereikia baleto meno, – štai ką jis sako. Pinigai, išleidžiami baleto menui, turi būti paskirti provincijos chorų vedėjams apmokėti, – štai ko jis nori!

Vienos meno šakos gerovės grendymą remti kitos meno šakos griovimu – štai ir yra tai, ką mes, biržėnai, vadiname škap-

lierninko, susikūrusio palei rusų cerkvelės šventorių, pasielgimu. Aš stačiai negaliu įsivaizduoti, kaip rimtas, sąžiningas menininkas gali savo meną kurdinti ant kaimyniško meno lavono, savo paties rankomis nusmaugto. Genijus ir piktadarybė nesuderinami dalykai, ar kaip ten Mocartas kalbėjo? O gal tokį pasielgimą ir būtų galima suprasti, gal tiktai tam mano baletiška galvelė per silpna? Gali būti. Tiktai man atrodo, kad pono Banaičio pavydumas siekia trupučiuką toliau, kad ir per Marytės plauką...

Ponas Banaitis šitaip šneka: esą jeigu mūsų teatrui, o ypač mūsų baletui būtų buvę skiriama kur kas mažiau lėšų, tai esą „šiandien (drįstu tvirtinti) jau tikrai turėtume bent gražią kultūros fondo užuomazgą". Ir vėl jisai nori vieną meno reiškinį nukniaukti ir ant jo kapo statyti mistišką kultūros fondo figūrą. Drįsta ponas Banaitis tvirtinti, o aš atsidrąsinu juo netikėti. Jei teatrui nebūtų buvę duodama lėšų, tai dar didelis klausimas, ar kultūros fondas būtų buvęs įsteigtas. Latvijoj ir Estijoj kultūros fondai jau seniai yra, bet tie negi pagrįsti kurios nors meno šakos smaugimu, – jie sudaryti visai kitokiais principais ir teatrą jie ypatingai remia. O sakysime, jeigu ir mūsų būtų buvę kultūros fondas įsteigtas, tai vėl didelis klausimas, ar jo lėšos taip ir nukeliautų provincijos vargamistroms, atsiprašau, chorų vedėjams apmokėti. Turime gi mes ir dabar žmonių, kurie šventai tiki šitokiais dalykais: jei meno reikalams, vadinasi, jų tarpe ir operai, ir muzikos mokyklai, nebūtų duodama nė cento, tai mūsų bekonai patys nukeliautų Čemberlenui stačiai ant stalo, balos pačios per save nusisausintų, linamarkose kopūstai pražydėtų ir iš durnadagilių būtų galima sūriai spausti eksportui... Net ir šitaip samprotaujantiems aš nepavydžiu, – gal man tik gaila jų trupučiuką. Aš tiktai negaliu atsistebėti, kaip sąžiningas menininkas gali sielotis, kad kita meno šaka ne tik nemiršta, bet atkakliai nori gyventi ir savo teisę gyventi pagrindžia pozityviu darbu? Fe, pone Banaiti!

* * *

„Keista ir nuostabu, kad iki šiol nei Švietimo ministerijoje, nei spaudoje nebuvo keliamas principinis klausimas: ar iš viso reikalinga mažai, neturtingai Lietuvai atskiras baletas? O gal ir pakaktų jo tiek, kiek operoje yra?" Vadinas, jeigu nuo pono Banaičio mūsų baletas priklausytų, tai jis jį bene ricinos buteliuke prilakintų! Kad šitoksai jo samprotavimas būtų ypatingai džentelmeniškas, dievaž, negalėčiau pasakyti. Visų pirma, jis įžeidžia visą eilę žmonių, kurių nuopelnai Lietuvai, o gal ir reikalo išmanymas yra nemenkesni už pono Banaičio ir nuopelnus, ir išmanymą. Buvo laikai, kada Lietuva baleto neturėjo. Buvo žmonių, kurie susirūpino baleto steigimu. Argi tie žmonės taip ir elgėsi, kaip p. Banaitis: žinojo, ką daro ir ko nori? Sakysime, visi ponai švietimo ministeriai, kurie baletą rėmė ir teberemia? Ir ponas Banaitis tvirtins, kad jie negalvojo ir negalvoja, ką jie daro?

Ir ne visai teisybė, kad tas klausimas nebuvo svarstomas. Apie jį buvo ir rašyta, ir kalbėta. Štai ir dabar dar prieš kelis mėnesius kai kurie dramatiškai muzikalūs ekskursantai šį klausimą taip uoliai svarstydavo, kad net Konrado staliukai braškėdavo!

Nereikalingas Lietuvai baletas. O kam gi tuomet Lietuvai reikalinga skulptūra? Juk kiaulininkas galima ir be skulptūros pagalbos pasistatydinti. Kam reikalinga architektūra? Juk gi namus gana neblogai stato ir mūrininkai, ir svarbiausia, namai negriūva. Kam gi Lietuvai reikia tapybos? Juk paveikslėlių galima iš laikraščio išsikirpti. Ir taip toliau.

Ach, beje, Lietuva – maža ir neturtinga, todėl tad jai baleto nereikia. O kam gi tuomet Lietuvai reikalinga opera? Kam gi jai tuomet reikalinga muzikos mokykla, štai jau kelinti metai besiverčianti į konservatoriją ir vis dar negalinti apsiversti? Ar vietoj viso to neužtektų mažai ir neturtingai Lietuvai provincinių vargamistrų? Pagaliau gi mes dar turime ir smuklių muziką, o biržėnų dzenkiai ir be muzikos mokyklos pakrūmėje visai pa-

tenkinamai armonika grajina, – kuriam gi galui mums reikalinga toji muzikos mokykla?

Kvailas mano klausimas, tai teisybė, pone Banaiti. Bet kad ir Tamstos klausimas būtų daug išmintingesnis, dievaž, negalėčiau pasakyti.

* * *

Savo didžiai kultūringus sumetimus ponas Banaitis apvynioja dar kultūringesniais blizgančiais popieriukais. Šneka gi jisai:

> Lietuvių tauta gyvena daina ir dainoje. Savo originalių [?] šokių ji beveik neturi. Daugumas lig šiol žinomų šokių yra svetimos kilmės, skoliniai. Šis faktas yra reikšmingas, daug sakantis. Jis tiesiogiai išplaukia iš mūsų tautos (ir bendrai šiauriečių) būdo, iš jos charakterio psichologinių savybių. Iš čia berods turi aiškėti ir kai kurie mūsų meninės orientacijos bei meno politikos dėsniai.

Kitaip sakant, dainai ir muzikai reikia duoti lėšų, o baletui – bene deguto? Nes lietuviai mat esą gyvena „daina ir dainoje". Jei aš mokėčiau taip pat vulgariai ir demagogiškai samprotauti, kaip ponas Banaitis, tai tučtuojau pasakyčiau, kad lietuviai gyvena šokyje ir šokiu: pasivaikščiok, pone Banaiti, vasarą šventadieniais pavakariais pakrūmėmis, – pamatysi, kas ten dedas: armonika zirza, o dzenkiai ir mergičkos tik juda, kruta, suka polkutę padūkėlę, kad net kelmai dunda! Ne tiek dainuoja, kiek šoka. Štai kas tenai dedasi. Bet atsiprašau, aš čia trupučiuką įklimpau į demagogiją, – aš to nenorėjau, aš tik pasekiau pono Banaičio pavyzdžiu...

Iš kur ponas Banaitis ištraukė, kad lietuviai yra tipiška šiaurės tauta. O švedai kas tuomet bus – pietų tauta? Ir kieno gi piemenys ponui Banaičiui sakė, kad šiaurės tautos savo šokių neturi? Ir kad dėl to kalta šiaurės tautų psichologija? Jeigu ponas Banaitis šiaurės tautų tautinių šokių nežino, tai iš to dar visai neseka, kad jos jų neturėtų! Ir aš dar pridėsiu: duok, pone Dieve, ponui Banaičiui tiek turėti muzikos, kiek šiaurės tautos savo šokių turi!

* * *

Kas tiesa, tai tiesa: apie lietuvių tautos senovinius šokius kol kas mes dar maža ką težinome. Bet iš to visai neseka, kad mes neturėtume stengtis savo praeities sužinoti. Pono Banaičio apraudotoji daina yra kur kas geresnėje padėty. Yra juk daug užrašytų senų dainų – ir tekstų, ir melodijų. Ir tai ponas Banaitis dar ne visuomet atskirs, kuri daina yra grynai lietuviška ir kuri – skolinys. Dainos užrašinėti jau seniai išmokta. O šokiui užrašyti neturėta priemonių. Istorijos dokumentuose yra daugybė nurodymų, kad šokis senovės lietuvių gyvenime buvo branginamas ir gerbiamas, užimdavo jis tenai žymią vietą. Tik tie judėjimai neužfiksuoti. O gal ir yra kur užfiksuoti, tik lig šiol dar nesurasti. Teisybę pasakius, senovės lietuvių tautiniais šokiais iki šiol niekas rimtai ir nebuvo susirūpinęs. Dėl dainos jau labai daug padaryta, o dėl šokio – nieko. Ir jeigu reikėtų raudoti, tai tik dėl mūsų šokio likimo, o ne dėl dainos.

Ir šokis, ir daina – lygiai mums brangi tradicinė lietuvių kūryba. Ir kurio gi Viešpaties ar šventojo vardu mes turėtume pripažinti tiktai vieną tradicinę lietuvių dvasios pasireiškimo formą, o kitą – atmesti? Jeigu apie šokius mes maža težinome, maža čia tepadarėme, tai muškimės į krūtinę ir gailėkimės už tinginystę bei nesusipratimą, apraudokime savo ignoranciją, bet nekelkime gi ją į principinę aukštybę!

* * *

Biržėnai sako, kad su pliku nėr ko peštis. Ne mažesnė bėda ir su ponu Banaičiu. Žiūrėkite gi, ką jis šneka toliau: „Ką gali duoti baletas – šisai imperatorių, carų, kaizerių, sultonų ir šiaip visokių despotų ištaigingo gyvenimo nuolatinis palydovas?..“

Pone Karaliau, Dieve Abraomo, dovanok mums pagadą!

O kas gi būtų, jeigu aš pasakyčiau: „Ką gi gali Lietuvai duoti muzika, toji smuklių, haremų būtina dalis, carų, sultonų, kaizerių ir kitokių išlepintų despotų augintinė, ištvirkimo nuolatinė palydovė“. Demagogiškai aš kalbu? O ponas Banaitis – kaipgi

daro? Kodėl gi jis vienu matu matuoja marškinius, o kitu – kelnes? Kodėl gi jis nežino, kad šokis daugelyje tikybų turi didelės mistinės sakralinės reikšmės, kad iš šokio išaugo net graikų tragedija, kad šokis net viduramžio katalikų religinėse apeigose vaidino žymų vaidmenį, kad šokis lietuvių tautos senovėje daug svėrė ir religiniame rituale, ir šiokiadienėje būklėje?.. Bet ką gi aš čia dabar skaitysiu ponui Banaičiui paskaitą apie šokio istoriją ir reikšmę, – gali gi jis reikalingų žinių surasti bet kuriame elementariniame šokio istorijos vadovėlyje.

Ir vis tiktai labai gerai, kad ponas Banaitis pasisakė, ką jis žino apie šokį. Jeigu aš neklystu, buvo toksai metas, kada jisai rimtai kandidatavo į teatro direktoriaus kėdę. Mes, teatralai, dabar žinosime, kokios plačios erudicijos ir kokių plačių humanistiškų pažiūrų vyras kėsinosi teatrą tvarkyti. Ir visas pono Banaičio straipsnis bene bus kažkas panašaus į von Papeno deklaraciją, nors ir to meto, kada šis atsistatydino. Teisybė, tai yra tiktai triumfuojančio krizio deklaracija. Ir, atrodo, vien tiktai ekonomiško krizio...

* * *

Madoj dabar visokie trumpinimai bei apipjaustymai, ir geri „rieznikai" reikalingi ne vien tiktai Biržų miesto piliečiams. Ir ponas Banaitis savo publicistiniu fokstrotu pareiškia savo kaip „riezniko" sugebėjimus: gal kas išgirs ir pašauks jį į apipjaustymo darbą... Ir pirmoje eilėje siūlo nupjauti baletui galvą ir kojas. Ir ką gi jis čia faktiškai nori sutrumpinti, ką gi jis ketina suekonominti?

Sako jisai, kad baleto, kaip atskiro vieneto, mums nereikia; mums jo esą pakaktų kaip nemokamo priedo prie operos. Derėkimės, kaip Biržuose deras, – skaičiais. Baleto trupė drauge su visais solistais, net su akompaniatorium turi iš viso 26 galvas (kojų dukart daugiau). Jei baleto pastatymuose kartais dalyvauja daugiau žmonių, tai čia kalti baleto studijos mokiniai, kurie, deja, iš teatro algos negauna. O ir kai kurios mūsų operos reikalauja baleto iki 20 galvų. Žinoma, vietoj 20 šokėjų būtų galima

paleisti ir viena. Taip pat vietoj viso orkestro būtų galima pasodinti ir viena skripka ar armonika, – vaisiai būtų tie patys. Turiu dar paliudyti, kad Biržų dzenkiai su tokiais instrumentais visiškai išsiverčia, tiktai vestuvių iškilmėms pasikviečia dar dūdą ir būbną... Taigi ir paliekant baletą nemokamu priedu prie operos, nedaug kas turbūt pavyktų apipjaustyti.

Kiek lėšų baletas „suėda"? Algų jisai gauna vos apie 8% teatro personalui išmokamų algų. Niekas iš baleto personalo jokių asmeninių priedų negauna, baleto personalo algos, apskritai imant, yra kiek žemesnės už choro artistų algas. Baletui atskiras orkestras laikyti nereikalinga, – juk opera be orkestro neapsieina. Baleto pastatymai suėda lėšas? Baleto pastatymams išeina maždaug apie 10% lėšų, skiriamų teatrui pastatymams. O štai paskutiniosios premjeros pastatymas nekainavo net dviejų tūkstančių litų. Ir stebėtinas dalykas, – baletas pajamų duoda visiškai neproporcionaliai savo išlaidoms, – jis duoda daugiau kaip 20% viso teatro pajamų. Tokias pajamas duoda atskiri baleto spektakliai, kurių per savaitę vyksta vos tik vienas (dramos ir operos – daugiau spektaklių). Bet baletas nuolat dalyvauja operos ir operetės spektakliuose, kartais ir dramos spektakliuose (sakysime, vaikų spektakliai). Baleto personalas spektakliuose yra užimtas ne mažiau kaip keturis kartus per savaitę. Tai kokio gi pagrindo turėtų ponas Banaitis baletą apipjaustinėti? Ar tik tą, kad baletas publikos yra lankomas, pajamų duoda ir muzikai tuo atveju sudaro rimtos konkurencijos?

* * *

Suprantu, ne tai svarbu. Ponas Banaitis fokstrotiškai pašildo senąją demagogų giesmelę: ko Lietuva gali sulaukti iš savo baleto, jeigu jo mokytojai yra rusai? Tačiau, rodosi, ponas Banaitis muzikos mokėsi irgi ne pas Balbieriškio zakristijoną ir ne pas kitus saviškius, bet kur užsieny važinėjos... Ir dėl šio savo „smertelno grieko" (mokėsi gi pas svetimus) jis nesijaučia Lietuvai esąs žalingas ar nenaudingas. O jeigu jam, muzikui, buvo leista mokytis iš svetimų, tai kodėl gi man, baletninkui, taip daryti negalima?

Mums, baletninkams, reikia mokytis ar nereikia? Turbūt, kad reikia. Ar yra Lietuvoje lietuviška baleto mokykla, kur mokytojai būna lietuviai, kad ir tokių kvalifikacijų, kaip ponas Banaitis muzikos mokykloje? Turbūt, kad nėra. Tai kurgi mums mokytis? Mums, baletninkams, ne taip kaip muzikams: niekas stipendijų vykti į užsienius mokytis neduos. O jeigu ir įvyktų stebuklas, jeigu tokią stipendiją kas nors imtų ir duotų, – tai valstybei pigiau atsieitų: ar siųsti mus, baletninkus, į užsienį mokytis, ar čia laikyti gerus mokytojus, kad mums užsienis būtų nereikalingas? Ir šiuo klausimu, rodos, dviejų nuomonių negali būti. Tai ko gi ponas Banaitis nori?

* * *

Ach, mūsų mokytojai yra rusai, baleto personalo narių tarpe yra rusų, ir mums gresia ta rusifikacija prakeiktoji. Štai kur šuva dvokia.

Padarykime bandymą. Ateik, pone Banaiti, į teatrą, kai vyksta baleto spektaklis, pasiklausyk, kokia kalba girdėti užkulisy. Jeigu Tamsta išgirsi bent pusę tiek rusiškų žodžių, kiek Tamsta savo deklaracijoje pavartojai, tai aš atiduosiu Tamstai savo kepurę...

Bet man čia kitas klausimas yra kiek neaiškokas. Kodėl mums rusifikacijos pavojus negrėsė, kai mus mokė p.p. Petrovas, Kekštas, Vasiljevas? Kodėl jis tik dabar ėmė grėsti? Ar tiktai kartais ne todėl, kad tarp senųjų ir dabartinių mokytojų yra toks didelis skirtumas, – kad senieji mokytojai mus mokė roles atlikti, o šie moko mus kurti, kad senieji mokytojai mus mokė štampo ir trafareto, o dabartiniai mokytojai mus augina savaimingais kūrėjais? Mes dabar mokėmės tiktai pusantrų metų, ir padarytosios bei daromos baleto pažangos turbūt ir ponas Banaitis neišdrįs paneigti.

Tačiau mūsų mokytojai yra vis tiktai rusai? O ką gi vietoj rusų ponas Banaitis pasiūlytų?

Suomiai jau taip, rodos, politiškai rusų nemėgsta, o jų – ir baletmeisteris, ir pirmieji šokėjai vis tiktai rusai yra. Latviuose – taip

pat rusai. Berlyne pas Reinhardtą taip pat rusai. Ispanijoj – taip pat rusai. Anglijoj, Amerikoj – taip pat rusai dominuoja. Prancūzai jau, rodos, turi tokią seną ir gražią baleto mokyklą, o vis tiktai jų Paryžiaus didžiojoj operoj baletui rusai vadovauja. Ar rusai gi kalti, kad jų baleto mokykla dabar pasauly vyrauja kaipo geriausioji? Ir argi patys rusai savo baleto mokyklą sukūrė? Juk be Didelio ir Petipo rusų baleto turbūt negalima įsivaizduoti. O šiedu rusų baleto kūrėjai – kokie gi jie rusai?

Rusams jų baletą svetimi sukūrė, ir jie dabar dominuoja pasauly. O iš kur ponas Banaitis gali žinoti, kad ir mes nesusilauksime panašios lemties? Juk prastas tasai kareivis, kuris nesirengia generolu tapti. Ir jeigu mes turime kviestis svetimus mokytojus, kodėl gi mes būtinai turėtume pasirinkti blogesnius, o ne geresnius? Tad ir dėl mūsų mokytojų rusiškumo man norėtųs pasekti pono Banaičio pavyzdžiu ir pasakyti: „Neblagodarnaja! – promolvil dub jej tut"...

* * *

Kitoje vietoje ponas Banaitis kiek kitaip muzikuoja: mūsų balete esą šoka ir šoka vien tik rusai, saviškiams šokti nebetenka. Galbūt esą galima laikyti tik mokytoją kitatautį, o šokti teduoti vien tiktai saviškiams, – iš pasižiūrėjimo šokti esą neišmoksi. O rusai esą ne dėl dvasios, tiktai dėl pinigų tešoka.

Kas tiesa, tai tiesa, bet man rodos, kad ir ponas Banaitis gyvena ne iš Dvasios Šventos: ir jis už muzikalinių dalykų dėstymą, rodos, ima algą. Antra vertus, ir jis muzikoje turbūt būtų buvęs ne per daug stiprus, jeigu jis nebūtų regėjęs nei gerų dirigentų, nei virtuozų. Ir tiktai tas žino, kas praktiškai dirba, kiek tai padeda besimokantiems, kai eiliniuose darbuose, net pamokose dalyvauja dideli meisteriai ir virtuozai. Tai suprasti ponui Banaičiui, kaip pedagogui, rodos, ir pareiga būtų, nes kiekvienas pedagogas privalo žinoti, kad gyvas pavyzdys atstoja šimtą knygų ir tūkstantį krizio deklaracijų. Ir trupučiuką netiesa, kad šoka vien tiktai svetimieji. Ach, šokame ir mes, vos suspėjame: duok, Viešpatie, tiktai sveikatos!

Rimtai mes mokomės vos pusantrų metų, tobulumo dar nepasiekėme ir stebuklų neparodėme. Bet ir ponas Banaitis, rodos, tiek metų mokėsi, bet savo muzikos darbais argi jis jau taip ir nustebino Europą? Rodos, ne tik Europa, bet ir Balbieriškis nesistebėjo dar jais... Jis gi – jau baigtas muzikas, jau seniai baigė konservatoriją, jau seniai patsai konservatorijoj profesoriauja. O mes – esame dar mokiniai ir dėl to visiškai nesislepiame. Noras mokytis dar, rodos, niekam nėra gėdos padaręs. Gėda, rodos, greičiau pasitaiko tais atvejais, kai žmogus laiko save visažinančiu mandarinu ir mokytis nebenori.

* * *

Ir dar šen ten yra liežuvaujama: mūsų mokytojai mūsų pačių talentus nustūmę į antrą eilę, esą pasirodę tik „jie ir jie". Ir čia, rodos, ne visai taip yra. Kaip tik prie dabartinių mokytojų pasireiškė visa eilė naujų talentų, kurie mūsų kūrybai labai daug žada. Ir nereikia užmiršti žmogiškosios dalios. Kai ateina jaunas naujas talentas ir nustelbia seniau pripažintąją vertybę, – tai, žinoma, senai vertybei labai liūdna darosi. Ir kaipgi nebus liūdna: tik, rodos, vakar buvau garbinama vertybė, man plodavo, man gėles siųsdavo, dainas dainuodavo, o čia dabar nei iš šen, nei iš ten išlindo kažkokia jaunystė – ir aš turiu jai vietą užleisti! Nesulauktų! Žinoma, kad liūdna; kad nebūtų liūdna, reikia turėti didelės vidujinės stiprybės ir kultūros, didelės drąsos; bet mes gi visi esame – tokie žmonės!.. Ir man pačiam baisiai liūdna, kad p. Kelbauskas už mane geriau šoka, – ir aš labai norėčiau tiek galėti, kiek jis gali. Tiktai aš jo galėjimui nepavydžiu. Aš tiktai norėčiau jį pavyti. Ir jeigu aš negyvenčiau tobulėjimo mintimi, aš nebūčiau menininko vardo vertas. Tačiau yra žmonių, kurie daugiau pažengusio nenori vytis, kurie jo pažangos stačiai nepripažįsta. Iš čia tai ir kilo visos kalbos, kad mūsų buvusios pirmaeilės vertybės liko nustumtos toliau. Kas gali, tas dabar kaip tiktai turi progos augti ir tobulėti, o kas nebegali, – na, tai jau toks žmogaus likimas. Ir piktybė bei liežuvavimas nieko čia nebepagelbės!

* * *

Pagaliau štai paskutinis demagogijos džokeris: kaipgi kitataučiai gali sukurti mums lietuvišką baletą? Juk jie nežino mūsų dvasios, juk jie Balbieriškу klapčiukais nebuvo ir mūsų kiaulių neganė! Taip tai taip! Bet kaipgi jie sukuria ir šoka, sakysime, turkų, ispanų, gruzinų, škotų ir kitų šokius? Kad jie tai gerai daro, niekas neginčys. Ir štai dar įdomesnis pavyzdys. Buvo Peterburge toks teatras, Marinka vadinamas; ėjo tenai opera „Halka“ tokia. Ir baletą joje – lenkišką mazurką – statė lenkas baletmeisteris Kšešinskis. Ir kas iš to išėjo? Patys lenkai dėl lenko Kšešinskio lenkiškos mazurkos lenkiškai spjaudės. O kai mazurką pastatė prancūzas Petipas, su lenkais niekuomet nieko bendro neturėjęs ir Lenkijoje niekuomet vargamistra nebuvęs, jo darbas tų pačių lenkų buvo pripažintas šedevru ir lenkiškos dvasios pasireiškimu. Štai kaip esti pasauly.

Tas pavyzdys parodo, jog tikinimas, kad kitataučiai maestro negali iš principo pastatyti lietuviško baleto, yra blogas tikinimas, blogos valios tikinimas. Tai yra tik ginčo kėlimas, kiek velnių gali sutilpti ant vienos adatos uodegos.

Bet, žinoma, šis ginčo kėlimas turi ir gilios prasmės. Visuomenė jau iš anksto suagituojama prieš pastatymą, baleto darbininkai apkalbami. Ir dabar vis tiek, ką mes padarytume, vis tiek bus bloga, vis tiek mus keiks: pikti liežuviai, nesąžiningi liežuviai savo tikslą pasiekia... Iš tikrųjų, dar niekas nematė, ką mes darome, dar niekas nežinojo, ką mes padarysime, o jau mus keikia ir „bagaslovija“!

Nežinau, kaip kitur, bet pas mus Biržuose šitokie dalykai yra vadinami nelabai geru vardu, – provokacija, sako, ar kažkaip panašiai.

Ar šitoks elgesys yra suderinamas su rimto sąžiningo menininko vardu, su teatro direktoriaus ekskandidato autoritetu, – klausiu aš jus, gerbiamieji?

DRAMOS TEATRO REPERTUARO REIKALU

1. Rodos, ir mūsų spaudoje kartais buvo prasitariama, kad teatro idėjinis gyvenimas paprastai reiškiasi drama. Opera ir baletas dėl ypatingojo juos sudarančių elementų charakterio yra daugiau konservatyvus ir tarptautinis menas. Vadinamieji teatraliniai ieškojimai vyksta dramos teatre. Teatro meno epochas sudaro drama. Naujųjų laikų didieji teatro meno revoliucionieriai bei reformatoriai – dramos veikėjai. Tai visiems žinomi dalykai. Jie tenka tiktai prisiminti besiaiškinant, kokiomis akimis mums tektų žiūrėti į mūsų teatro trijų šakų esmę ir vidujo gyvenimo pagrindus.

Operos ir baleto kultūrinis vaidmuo mūsų gyvenime pakitės, kai susilauksime stiprių tautinių kompozitorių ir choreografų. Tik jų, matyti, teks dar gerokai lukteléti.

„Gražina" – pirmasai bandymas. Turint tik vieną vienintelę originalią operą, kalbėti apie mūsų operos kūrybos tautiškumą būtų dar per anksti. Ir Wagneris ir Musorgskis ne iš karto atėjo. Daug pirmtakūnų jiems kelią skynė. Mes dar tokio skynimo darbo nesame atidirbę. O „Carmen" ar „Tosca" pasilieka tiktai „Carmen" ir „Tosca", nors ją dainuosi lietuviškai, itališkai ar vokiškai. Keisis gal vokalinė bei vaidybinė technika, gal net vidujis psichologinis vaizdas, bet muzikalinio interpretavimo laisvė pasiliks visuomet aprėžta.

Mūsų operos menas, matyti, dar ilgai turės likti tiktai interpretacinis. Tai yra jis pasiliks suvaržytas svetimų sukurtų tradicijų,

iš kurių galės pradėti vaduotis tiktai atėjus didiems kompozitoriams, kurie sugebės sukurti savo tradicijas. Ne geresnėje padėtyje ir mūsų baleto menas, tebegyvenantis dar mokslinimosi – technikos įgijimo – stadiją. Galvoti apie baleto vidujo gyvenimo turiningumą dar sunkiau negu apie operos. Teatro ideologijos reiškėja gali būti tiktai drama.

Prasidėjus vasaros atostogoms, kada paprastai esti ruošiamas repertuaras kitam sezonui, praverstų dramos repertuaro klausimas ir viešiau pasvarstyti. Gal pavyktų išsiaiškinti, ko visuomenė laukia iš teatro.

2. Iki šiol dramos teatro repertuaras, kiek galima spręsti iš ruoštųjų spektaklių charakterio, buvo konstruojamas tokiu dėsniu: patenkinti kiek galima įvairesnių gyventojų sluoksnių interesus. Kiti mano, kad valstybinis teatras tiktai šitokiu keliu ir gali eiti. Esą valstybė turi tiktai vieną teatrą, kuris privalo aptarnauti įvairiausius gyventojų sluoksnius, todėl jis ir negalįs turėti bet kurios nuosaikesnės linijos. Jis net neturįs teisės tokią liniją turėti, nes visi piliečiai vienodai mokesčius moką.

Šitoksai repertuaro sudarymo principas yra labai praktiškas, jis leidžia labai daug ką pateisinti. Bet vis dėlto sunku būtų pasakyti, kad mums jis yra visų tiksliausias ar bent patenkinamas.

Nuo moderniškai traktuotojo „Hamleto" iki prieštvaninių melodramų labai didelė distancija, ir ji pereitais metais buvo klajūnėjama. Galimas daiktas, tai turėjo savo prasmės. Vienas nepriima rafinuoto „Hamleto", bet džiaugias melodramų aičiojimais. Kitas džiaugias „Hamletu", o koktauja persenusių melodramų melagingumu. Įvairiausi gyventojų sluoksniai turi kuo pasidžiaugti ir kuo nusikeikti, – viena ir kita žmogui lygiai reikalinga. Galimas daiktas, toksai gyvenimas ir būtų geras, jeigu neslėptų savyje didelių blogybių.

Visų pirma teatras, eidamas šiuo keliu, tariasi suradęs repertuaro principą ar kriterijų, faktinai nustoja bet kurio kriterijaus. Atskirų gyventojų grupių interesų tenkinimas veda į baisų susmulkėjimą. Yra gi įvairiausių gyventojų grupių su įvairiausiais interesais – interesų tenkinimo principas iki galo niekuo-

met negali būti ištesėtas. Nėra ir tokio šlamšto, kurio šitokiu principu nebūtų galima pateisinti. Interesų tenkinimo principas kartais ne be pagrindo gali atrodyti jokio principo nebuvimu. Interesiškas eklektizmas nėra patenkinamas būdas Valstybės teatro repertuarui sudarinėti.

Ir antra, beekskursuojant nuo „Hamleto" iki senobiškų melodramų, niekuomet nesusidarys kūryboje vieningas teatras, tiksliau, aukštai meniškas teatras. Negalima iš autoriaus nė reikalauti, kad jis jungtų savyje ir psichologinę teisybę, ir deklamacinį patoso melagingumą. Teisybės su melagingumu junginys iš viso gana keistas dalykas, o teatre – nepakenčiamas. Arba teisybė, arba patetiška deklamacija, arba kūrybinis teatras, arba provincijos klojimas – viena iš dviejų, bet nieku būdu ne mišinys. Negalima pagaliau versti mūsų palyginti jauną trupę klajūnėti tarp diametrališkai priešingų vaidybos metodų. Negalima iš jos reikalauti, kad viename spektaklyje būtų naudojamos tos priemonės, kurios kitame spektaklyje paneigiamos. Neigiamus tokio klajūnėjimo vaisius parodė kai kurie pereitojo sezono spektakliai: viename ir tame pačiame spektaklyje pasireikšdavo net keleri vaidybos metodai. Tokiomis aplinkybėmis sunku ir reikalauti, kad spektaklis būtų meniškai vieningas. Be meniško vieningumo nėra ir meniško spektaklio. Meniškasai spektaklio vieningumas nieko bendra neturi su teatraline rutina. Tai nėra ir koks nors kanonas, per kurį negalima būtų teisingai tikinčiajam peržengti. Tai yra tiktai darnus kūrybinės valios nukreipimas. Būtina, kad kūrybinė valia eitų viena linkme. Kitaip gulbės, lydekos ir vėžio istorija bus neišvengiama, teatro augimas bus neįmanomas. Jis nuolat rodys tendencijos skilti į grupeles, besidairančias įvairiomis linkmėmis, besinaudojančias priešingais metodais. Į tokį skaldymąsi ir veda repertuaro interesiškasis eklektizmas.

Galimas daiktas, pastangos tenkinti įvairiausiems interesams nė principialiai nėra teisingos. Didelis menas byloja paprastai visiems suprantama kalba. Ar ne tiksliau būtų daugiau dėmesio kreipti į meniškosios kalbos suprantamumą negu į

repertuaro skirstymą: čia – elinui, čia – judėjui, čia – vienam gyventojų sluoksniui, čia – kitam? Ar ne tiksliau būtų kelti valstybinio teatro meniškumą, negu principialiai teisinti chaltūrą vadinamaisiais liaudies namų spektakliais?

3. Svarstant teatro repertuaro klausimą, paprastai pas mus susiduria du įsitikinimai. Vieni reikalauja, kad repertuaras būtų idėjinis, kiti – kad jis būtų komercinis. Vienos ir antros pažiūros reiškėjai turi svarbių argumentų.

Komercinio repertuaro šalininkai vaduojas daugiau praktikos sumetimais. Esą dabar gyvename tokius sunkius laikus, iždui kiekvienas centas esąs labai brangus. Todėl esą labai svarbu, kad žmonės kuo daugiausia teatrą lankytų, brangiausiai už bilietus mokėtų ir kad pastatymams reikėtų kuo mažiausiai lėšų išleisti. Samprotavimas įtikinamai skamba. Ne be reikalo gi šitokią išmintį skelbia nuo senų laikų visi privatiniai antrepreneriai, kuriems rūpi ne menas, ne kultūros darbas, bet geras biznis. Tik vargu ar šitoks samprotavimas galėtų būti suderintas su valstybinio teatro uždaviniais.

Norint kuo daugiausia žmonių patraukti, nereikia nė apie didelį meną galvoti. Didmiesčių praktika rodo, kad juo daugiau estradoje bus rodoma įvairaus nuogumo, juo daugiau eis žmonių. O jei prie viso to atsiras dar geras bufetas su „pastiprinančiais" pasilinksminimais – žmonių niekados netrūks.

Komercinis repertuaras būtų pateisinamas privačiame teatre, kuris nori šiaip ar taip išsiversti. Iš privataus antreprenerio daug nė reikalauti negalima. Tačiau ir privatūs mūsų antrepreneriai toli nesivaduoja teatro komercintojų siūlomuoju senosios rinkos dėsniui: daugiau iš pirkėjos publikos išlupk ir mažiau jai duok. Mūsų privatieji antrepreneriai stengias ne kartą duoti pirmos rūšies kūrybines jėgas, aukščiausią meną, ir tuo būdu sudaro gerą savo iniciatyvai vardą. Tiktai protarpiais kaip neišvengiamą piktybę paleidžia imtynininkus ar kitokius didmiesčių prašmatnumus.

Mūsų gyvenimo sąlygomis komercinis repertuaras praktiškai nedaug santaupų galėtų duoti, o moraliniai nuostoliai būtų

neapskaičiuojamai dideli. Kas būtų, jeigu, sakysime, gimnazijos būtų tvarkomos tokios komercijos principu: mažiau ir blogiau mokiniams duoti, bet daugiau iš jų lupti? Valstybė net privatines gimnazijas prižiūri, kad jos tokios komercijos nevarytų. Atrodo, siūlymas valstybės teatrui gyventi komerciniu repertuaru negalėtų būti nė rimtai svarstomas.

Yra dar viena gana linksma pažiūra į teatro repertuarą. Jos skelbėjai sako: dabar esą tokie sunkūs laikai, visiems taip liūdna esą gyventi, tragedijų ir gyvenime esą taip daug, kad niekas jų teatre nebenorįs žiūrėti. Dabarties žmogus teatre norįs užsimiršti, pasilinksminti, pasijuokti, todėl teatras turįs duoti tiktai linksmučius dalykėlius. Tiktai ši pažiūra iš esmės yra antiteatrališka. Ir skelbia ją tie, kurie teatro nelanko. Ir seniau gyvenimas vargu ar buvo žmonių visumai lengvesnis negu dabar, o gyvenimiškų tragedijų seniau būdavo dar daugiau. Ir vis dėlto teatro lankytojai šitokios pažiūros viešai neskelbdavo. Jie žinodavo, kad gera ir gerai vaidinama tragedija leidžia žiūrovui pamiršti tikrovę ne blogiau už komediją. Jie žinojo, kad tragedija teikia stipresnių emocijų, duoda daugiau vidujo pasitenkinimo, – ne be reikalo gi seniau tragedija buvo laikoma aukštesne meno rūšimi. Pasilinksminančio repertuaro idėja yra ne kas kita, kaip tam tikro vidujo susmulkėjimo pažymys, paviršutiniško požiūrio į gyvenimą vaisius.

4. Valstybinio teatro repertuaras tegalėtų būti idėjinis. Ir ši sąvoka, žinoma, yra gana pavojinga. Idėjinis repertuaras yra labai artimas kaimynas su ideologiniu ar, tiksliau, tendenciniu repertuaru, tai yra su tokiu, kuris nori nepaklusniuosius žmones visokių gerų dalykų išmokyti. Vis dėlto tektų griežtai skirti idėjinis ir tendencinis repertuaras ir teatras.

Tendencinio teatro ryškiausią pavyzdį turime Rusijoje. Ten žiūrima, kad vaidinamoji pjesė skelbtų konkrečią tam tikrą ideologiją, kad ji ideologiškai būtų išlaikyta visu 100%. Ten ne tiek svarbu meniškumas, kiek politinė agitacija. Visa, kas nesutampa su politinės partijos politika, visa tai turi būti pritempta iki vedamosios generalinės linijos. Šitoks partinis tampymas yra

priešingas meno esmei. Jis yra charakteringas toms gadynėms, kada meno kūryba apmiršta politinės kovos sūkuriuose. Ir SSSR ideologinis teatras – joks nuopelnas teatro meno istorijoje. SSSR teatro meniškumas laikosi senosiomis tradicijomis, kada kūrybos dar nevaržė partinė programa.

Bet idėjinis teatras dar nėra ideologinis. Ideologinis, atseit tendencinis teatras sprendžia įvairius konkrečius klausimus, kaip tai yra daroma dabar SSSR, kaip tai darydavo aštuoniolikto šimtmečio ašarotoji drama. Ir sprendžia jis juos pagal iš anksto nustatytas taisykles, pravesdamas tam tikrą argumentuojančią tendenciją. Čia teatras yra tiktai iliustracinė medžiaga, agitacijos priemonė. Tuo tarpu idėjinis teatras nieko nenori mokyti. Jis ir jokių konkrečių problemų nesprendžia. Jis tiktai kelia įvairias problemas, sprendimą palikdamas patiems žiūrovams. Idėjinis teatras žadina žiūrovų emocijas, žadina jų dvasios veiklą, jų aktyvumą, priverčia giliau justi ir išmintingiau galvoti.

Neidėjinis repertuaras yra reikalingas tobulos aktorių technikos. Jei nėra nei turinio, nei formos, tai ir nieko nėra. Nebėra nei kuo džiaugtis, nei kuo piktintis. Mūsų teatras aktorių vaidybinės technikos tobulybėmis dar nelabai galėtų pasigirti. Pereitų metų patyrimas parodė, kad tobulesnės technikos reikalaujanti pjesė mūsų teatrui tebėra dar sunkiai pakeliama. Tai savo keliu reikalauja formalius trūkumus atpildyti bent idėjiniu turiniu.

Greta vadinamųjų amžinųjų problemų, naujieji laikai iškėlė ir daugybę naujų, kurios visiems vienodai rūpi ar bent turėtų rūpėti. Įvairūs socialinės santvarkos klausimai, demokratizmas, parlamentarizmas, fašizmas, tautiškumas, militarizmas ir pacifizmas, sąžinės ir asmens laisvė, visuomenės ir individo santykiavimas, asmens ir valstybės teisės, artimo meilė ir neapykanta, ir t.t. – vis tai tokie dalykai, su kuriais bene kasdien mes susiduriame, kurie mus jaudina, baugina ar džiugina. Šitokios plotmės problemas teatras ir turėtų kelti. Jis turėtų psichologiškai teisingai ir meniškai pagrįstai rodyti, kaip skirtingi žmonės

šias problemas pergyvena. Tokių klausimų kėlimo teatras neturėtų nei bijoti, nei vengti. Ir dramos repertuaras ateinančiam sezonui turėtų būti sudarinėjamas atsižiūrint pjesių vidujo turinio, vis tiek, – ar tai bus komedijos ar tragedijos.

5. Praktiškai repertuaras tenka sudarinėti iš dviejų dalių: vertimų ir originalų, lengviau išsprendžiamas verstinio repertuaro klausimas. Paliekant privatinei iniciatyvai visą „laiko praleidimo" dramaturgiją (*Unterhaltungsdramaturgie*), tenka rūpintis geresniųjų pasaulio dramaturgų veikalų pastatymu, – tųjų veikalų, kurie pas mus yra vadinami klasiškais (prie klasikų kategorijos pas mus priskaitomi ir romantikai su realistais ar net natūralistais). Tokie jau mūsų gyvenamieji laikai, kad mums „klasikų" teikiamoji medžiaga yra visų reikalingiausia. Iš naujosios dramaturgijos imtini tiktai tokie veikalai, kurie iš tikrųjų atitinka naujųjų laikų uždavinius. Svarbu čia ne žmonių supažindinimas su kitų tautų dabarties dramaturgija, bet tam tikrų problemų kėlimas. Jeigu veikalas būtų ir visų moderniškiausias, tačiau jeigu jis neišeina iš, sakysime, miegamojo kambario interesų, tai jis mūsų scenoje neturėtų prasmės.

Kiek sunkiau išsprendžiamas originaliosios dramaturgijos reikalas. Iki šiol čia, matyti, didesnės atrankos nebuvo daroma. Buvo statoma visa, kas tik buvo panašu į pjesę. Tai, žinoma, nėra jau toksai smerktinas dalykas. Tai dramaturgui, ypač pradedančiam, labai gera mokykla. Pamato jisai savo klaidas, kurių kitą kartą išvengs. Tokiu būdu skatinama ir auginama savoji dramaturgija. Principas gal ir labai geras, tik naudos iš jo nedaug matyti. Gal čia galima būtų surasti ir geresnė išeitis.

Kitas dramaturgas, pamatęs scenoje savo klaidas, daugiau ir nebando kurti, kitas vėl atkakliai ir toliau savo klaidas kartoja. Didesnio pažangumo nepasireiškia, o teatras ir žmonės turi virškinti nesubrendusius vaisius. Nei vienam, nei kitam, pagaliau nei pačiam dramaturgui tai nėra sveika. Teatras turėtų ir saviesiems dramaturgams statomuosius reikalavimus pakelti. Kad pjesę parašė žmogus, atseit lietuvis, ir kad joje labai patetiškai deklamuojama apie tėvynę – tai dar neduoda teisės pjesei

patekti scenon. Kaip patetiška deklamacija apie tėvynę dar nėra tėvynės meilė, taip ir dialogais suposmuotas agitacinis feljetonas dar nėra teatralinė pjesė. Savajai dramaturgijai statomųjų reikalavimų žemumas gal net daugiau kenkia, negu padeda dalykui. Kam čia bevargti, pjesė betobulinti, jeigu teatras ir taip ją pastatys! Lengva patekti scenon, – ir scena nebėra brangi.

Didesnių originalių veikalų atranka dabar jau yra būtina. Tačiau toji atranka anaiptol neturėtų dramaturgus atbaidyti nuo teatro. Ir kad to neatsitiktų, teatras galėtų pasirūpinti. Jis net kūrybą galėtų paskatinti ir sustiprinti.

Sakysime, dabar daugumos mūsų dramaturgų pagrindiniai trūkumai – tai teatro ir scenos gyvenimo bei kūrybos nepakankamas pažinimas. Be to ir geros dramaturgijos negali būti. Visi geresnieji pasaulio dramaturgai buvo tampriai suaugę su teatru. Ir mūsų dramaturgai tektų arčiau prie teatro pritraukti. Dramaturgas be teatro dar gali gyventi, bet teatras be dramaturgo – niekuomet. Tat būtų pravartu, kad teatras pasiimtų artimesniems santykiams nustatyti iniciatyvą. Sakysime, galėtų būti sudaryta dramos kūrėjų ir dramaturgų draugija ar kokia panaši organizacija, kurioje dramaturgai galėtų arčiau susipažinti su teatro gyvenimu, su sceniškosios kūrybos procesu ir patys kurti techniškai tobulesnes pjeses. Tokia organizacija dramaturgijai skatinti turėtų didelės reikšmės ir jokių išlaidų nereikalautų. Ji padėtų išspręsti opųjį originaliosios dramaturgijos reikalą.

[TEKSTAI „LIETUVIŠKAJAI ENCIKLOPEDIJAI"]

1

ANTRAKTAS (pr.) – protarpis tarp dviejų teatralinės pjesės veiksmų. Pradžioje A. buvo įvesti, kad būtų progos aktoriams kiek atsilsėti. Antikos graikai nei A., nei atskirų pjesės veiksmų nežinojo. Visą laiką jų scenoje vykdavo arba vaidinimas, arba choras dainuodavo. Pjesės dalijimą į penkis veiksmus įvedė romėnai. Naujaisiais laikais protarpiu tarp dviejų veiksmų buvo atliekami muzikos numeriai bei tam tikra vaidyba, vadinama intermedijomis (ž.). Dabar dramaturgai dažnai vartoja veiksmų protarpį sustiprinti žiūrovų susidomėjimui pjese. Jie veiksmą dažnai nutraukia pačioje įdomioje vietoje, žiūrovai, belaukdami kito akto, spėlioja, koks bus tolimesnis to ar kito scenoje parodyto personažo likimas.

2

ATTITUDE (pr. sk. atitiud iš vidur. lot. *aptitudo*) – baleto figūra, kurioje balerina (ž.), stovėdama ant vienos kojos pirštų, kitą, kelyje sulenktą, atsuka atgal, talijos aukštumu. Rankos šioje figūroje: viena – sulenkta ties galva, antra – ištiesta į šalį. Kita šios figūros forma yra *attitude-tribouchon* – sulenktoji koja ne atgal atsukama, bet ištiesiama priekin, – sulenkimas kelio vietoje pasilieka. Šios dvi A. formos turi dar įvairių pavidalų. Bendras

vaizdas pasilieka tas pat, skirtumą sudaro tiktai galvos ir pečių padėtis, pareinamai nuo to, ant kurios kojos (kairiosios ar dešiniosios) balerina stovi. A. istorijoje reikšminga anglė Hamilton XVIII a., vokietė Hendel-Schütz ir amerikietis Seckendorff (*Vorlesungen über Declamation und Musik*, 1816). A. laikoma ir gyvieji paveikslai (pr. *tableaux vivants*, angl. *living status*).

3

CIRKAS (lot. *circus* – ratas, apskritimas) – senovės romėnų viena viešųjų regyklų, visuomeniškų pasilinksminimo formų, naujaisiais laikais savarankiškai atgijusi.

Romėnų C. Romėnų respublikos laikais arklių lenktynės vykdavo klonyje tarp Aventino ir Palatino kalnų, kurių pašonėmis ilgainiui pastatyta žiūrovams suolai. Cezario laikais klonis buvo aprėptas vieno marmurinio pastato; tai buvęs Didysis C., *Circus Maximus*, 590 m ilgio, 80 m pločio, kuriame tilpdavę ligi 385 000 žiūrovų. Ilgainiui atsirado ir kitų C. Kadangi C. pirmoje eilėje buvo skiriamas arklių lenktynėms, tai ir jo patalpos tam tiko. C. arena – pailgas laukas, vienas galas apvalas, kitas pusiau apvalas; tam tikru atstumu nuo abiejų galų buvo pastatyta po tris stulpus (*metae*); pusiau apvaliame C. gale buvo įrengtos patalpos (*carceres*) vežimams, arkliams, pakinktams ir t.t.; iš jų vienu metu išvažiuodavo keli rungtynių vežimai, pakinkyti 3, 4, 5 ir daugiau žirgų; vežimai turėjo septynis kartus apvažiuoti aplink abi vietas. Po sėdynėmis buvo įrengtos arkados, kuriose tilpo krautuvės, smuklės. Ilgainiui C. imta vykdyti, šalia arklių lenktynių, tie patys veiksmai, kurie buvo vykdomi ir amfiteatruose, tik plačiau ir sudėtingiau.

Amfiteatriniai ir cirkiniai veiksmai: 1) Gladiatorių kautynės. Įvairių tautų karo belaisviai, pasmerkti nusikaltėliai, įvairių sukilimų bei maištų dalyviai buvo rengiami kautynėms ir verčiami kautis amfiteatro bei C. arenoje. Gladiatoriai turėjo specifinius ginklus: tridančius (žiberklai), kinžalus, net fantastinius ginklus. Tolimųjų kraštų gyventojai dažnai tu-

rėdavo savo tautinius ginklus. Gladiatorių kautynių eiga buvo stengiamasi dramaturgiškai organizuoti, jie turėdavo „vaidinti" kokį mitinį ar istorinį veiksmą. Arenoj pastatydavo ištisas tvirtoves ir dėl jų vykdavo kautynės. Kautynes lydėdavo muzika, žuvusiųjų lavonus patarnautojai tam tikrais kabliais išvilkdavo nuo scenos.

2) Žvėrių pjudymai buvo vykdomi: a) žvėrių dvikaute; pvz., per Flavijaus amfiteatro atidarymą kovojo dramblys su jaučiu, liūtas su tigru, raganosis su stumbru; b) žvėrių medžioklei ištisos giminės bei tautelės buvo verčiamos gaudyti laukinius žvėris, kuriuos sugabendavo į Romą; juos arenoje medžiojo „aktoriai"; pvz., imperatoriaus Klaudijaus įsakymu raitelių būrys turėjo kautis su 400 lokių ir 300 liūtų; c) žmonių ir žvėrių dvikautė: silpnai ginkluotą ar visai beginklį pasmerktą mirti žmogų mesdavo laukiniams žvėrims suplėšyti. Kartais pasmerktasis turėdavo dar vaidinti, būdavo aprengiamas Orfėjumi ar kitaip. Ypač tokių regyklų padaugėjo krikščionybės persekiojimo laikais.

3) Navmachijos laivų kautynės. Su tam tikrais prietaisais areną pripildydavo vandens, ir joje vykdavo jūros kautynės. Čia buvo vaidinama įvairūs istoriniai bei mitiniai siužetai. Jūros kautynių paįvairinimui buvo paleidžiami ir gladiatoriai pėstininkai, tuo tikslu ties vandeniu buvo pastatomi specialūs tiltai.

4) Mechaniškieji palinksminimai: iš arenos pogrindžių staiga išaugdavo miškas, kuriame bėgiodavo įvairūs žvėrys. Šitokių miškelių fone buvo vykdoma padailintos mirties bausmės.

5) Atrakciniai palinksminimai: šimtai akrobatų, gimnastų, ekvilibristų, vyrų ir moterų, stebino miklumu. Atsirado dresiruoti žvėrys ir paukščiai, specifiniai arenos žokėjai, raginai ir fleitiniai orkestrai ir kt.

6) Triumfinės eitynės, prasidėdavusios paprastai Kapitolijuje, baigdavosi C. patalpose.

Arenos meno žlugimas ir renesansas. Amfiteatrų ir C. menas sunyko drauge su romėnų kultūra. Net dar prieš

Romos valstybės žlugimą viešųjų pasilinksminimų pajėgumas ėmė silpnėti. Pradėjo trūkti lėšų, žmonių gladiatorių kautynėms ir žvėrių. Vis labiau įsigalinti krikščionybė varė atkaklią kovą prieš tokius vaidinimus. Žlugus Romos valstybei, šen bei ten dar atsiranda naujų amfiteatro ar C. patalpų, bet jų veiksmai toli negali lygintis su imperatorių laikų prašmatnybe. Veikiai ir jie nutilo. C. aktoriai – vaidintojai, muzikai, dainininkai, gimnastai, žonglieriai, fokusninkai, mimai, histrionai, skamarakai (skomorochai, skomarchai) išsisklaidė po Europą, virtę gatvės aktoriais, keliaujančiais iš miesto į miestą, kartais paskirai, kartais sudarydami būrelius, linksmindami ir griaudindami žmones, ten, kur didesnis žmonių susibūrimas. Vaidina jie rinkoje, minioje, kartais kokią estradėlę ar palapinę pasistatydami. Jie tai ir atnešė per visus vidurinius amžius senovės arenos meno elementus į naujuosius amžius, nors yra tyrinėtojų (E. Kuznecov), kurie neigia bet kokius naujosios gadynės C. ryšius su romėnų C., pamiršdami keliaujančiųjų, mugės aktorių tradicinį vaidmenį. Mūsų laikų C. pradžioje ėjo Romos C. pareigas, besiversdamas „arkliniais veiksmais", prie jų veikiai prisidėjo gimnastai, fokusninkai, šokėjai, pantomima ir kiti senovės amfiteatrų veiksmai. Netrukus C. skilo: arklių lenktynės perėjo į hipodromus; C. pasiliko veiksmai, primeną senovės amfiteatrų veiksmus. Net mūsų hipodromų patalpa primena daugiau senovės C., o mūsų C. senovės amfiteatrą. Mugės menininkai, turėję didelės įtakos naujam organizuotam C., nuo pat senovės nebuvo išnykę; daugelis naujųjų laikų C. veiksmų atitinka senovės amfiteatrų veiksmus; mūsų laikų klajojantys smulkūs C. primena vidurinių amžių klajojančius mugės menininkus; tik naujoviški pastovieji C. atsirado ir išaugo savarankiškai.

N a u j o v i š k o C. p r a d ž i a. Naujųjų laikų pastovusai C. išaugo iš jojimo mokyklos (*Riding-School*), kurią įkūrė Londone Pilypas Astley 1772. V. Europoje XVI–XVII a. buvo daug mugės teatrų, kur aktoriai virvėmis šliaužiojo, šokinėjo, degančias pakulas ir iešmus rijo, grūmėsi, kovėsi ir t.t. Vaidinimus kartais paįvairindavo jojikai su išmokslintais arkliais. XVII a. atsirado

visuomenėje susidomėjimas žirgų ugdymu ir menišku jojimu, atsirado atitinkamos mokyklos Versalyje, Neapolyje, Madride, Vienoje ir kt. Kariai ir žirgų mėgėjai ima rengti lenktynes – varžytynes. Ir Astley savo mokykloje, gal daugiau reklamos reikalais, ėmė rengti „arklinius vaidinimus". Tai buvo mūsų laikų C. gemalas. Pradžioj tai buvo daroma atvirame ore, aukšta tvora aptvertam rate. Palei tvorą buvo įrengtos ložos publikai, o vienoje rato pusėje stovėjo 3 aukštų namai, kuriems trūko ketvirtosios sienos; čia susėdusi publika galėjo laisvai žiūrėti jojimo meno. Astley pradėjo su savo žirgais ir jojikais gastroliuoti provincijoje. 1782 jis savo mokyklą perorganizavo į pirmąjį nuolatinį C., pavadindamas jį *Astley's Amphitheatre.* 1782 Astley ir Paryžiaus priemiesty atidarė savo filiją *Amphithéâtre anglois du Fauxbourg du Temple.* Tai buvo pirmas pastovus C. Europos kontinente. Jo repertuaras buvo iš „arklinių numerių", pantomimų ir mugės teatrų veiksmų. 1793 Astley'ui išbėgus iš Prancūzijos, jo vietoje įsikūrė Antanas Franconi. Jo sūnūs, Laurynas ir Enrikas, 1807 įkūrė *Cirque Olympique,* kuris savo forma priminė senovės romėnų teatrą, – jame buvo ir arena-maniežas, ir scena vaidinimams. Toks C. patalpos sutvarkymo principas vyravo pirmojoje XIX a. pusėje. Šis laiko tarpas vad. *romėniškuoju.* Tas pačias tradicijas tęsė antras Franconi, įk. Paryžiaus C. vasarinis *Cirque National des Champs Elysées.* Astley sūnus 1798 Londone organizavo karališką Amfiteatrą *The Royal Amphiteatre,* netrukus perkrikštytą *Astley's Circus.* 1808. Vienoje įk. *Circus Gymnastikus.* 1827 *Tournière* įst. pastovų cirką Petrapilyje *Olimpičeskij Cirk.* Veikiai atsirado C. ir kitur.

Pagrindiniai romėniško C. repertuaro elementai. 1) Arklinė akrobatika: a) *Sauts de rubans.* Vidury maniežo statomas stiebas, nuo jo [nu]vestos keturios juostos, kurių galai palaikomi anapus barjero tokioj aukštumoj, kad arklys lengvai galėtų pralįsti pro apačią; prisiartindama prie juostos, stovinti ant arklio šokikė peršoka juostą ir grįžta ant arklio; b) *Sauts de tapis* – vietoj juostos vartojama gana platus audeklo rėžis; c) *Sauts de cerceaux* – šuoliai pro laikomą lanką; d) *Sauts de*

ballons – jojikė turi išlįsti per lanką, iš abiejų pusių aplipdytą plonu spalvotu popierium; e) *Sauts de tunnel* – šuolis pro ilgus siaurokus vamzdžius (tuneliai); f) *Jeux de baguette* – žaidimai su lazdele, *pas de châle* – baletiniai šuoliai su šaliu; *exercices des graces* – gracijos pratimai; visa tai sudarydavo *poses plastiques équestres* – plastinės pozos ant arklio, kurias atlikdavo solo, dviese ar net keturiese ant vieno, dviejų ar net trijų arklių; g) *Scènes acrobatiques mimée à cheval* – akrobatiniai vaidinimai ant arklio; h) *Scènes mimiques à travestissement* – aktorius paeiliui numeta viršutinius drabužius ir pasireiškia vis nauju pavidalu; i) *Danse équestre* – baletas ant arklio, išriedėjęs iš arklinės akrobatikos, sudaręs jojikės balerinos specialybę; k) *La voltige* – įvairūs, pusiau kariniai, pusiau akrobatiniai numeriai (nušoka nuo lekiančio arklio, vėl užšoka ir t.t.); l) *Les Hercule à cheval* – jėgos bandymo ant arklio numeriai; m) *Jeux romains*, romėniški žaidimai – vienas jojikas su arklių grupe.

2) M e n i š k a s j o j i m a s pasiekęs tą tobulybę, kai utilitarinės funkcijos perėjo į estetines. C. tai vadinama aukštoji jojimo mokykla. Jos esmė: mokėjimas meniškai formuoti arklio žingsnius ir šuolius ir priversti patį arklį daryti įvairius baletinius bei vaidybinius numerius.

3) K l o u n a d a. C. juokdariai komikai atsirado mugės teatro įtakoje, kuri davė groteskinę pajaco figūrą, ir, pačių C. raitelių sumanymu, jie norėjo įvairinti savo numerius, darydami tat komiškoje plotmėje. Pirmoje XIX a. pusėje aiškiai susiformuoja dvi klounados mokyklos – prancūzų ir anglų. Prancūziškosios mokyklos įkūrėjas J.B. Auriol, ištobulinęs seniau vartotąsias C. juokdariškąsias priemones, 1834 pradėjo darbą Paryžiaus C. ir iš karto pagarsėjo. Jis buvo šokikas, žonglierius, ekvilibristas, virvinis šokėjas, jojikas, groteskinis aktorius ir stipruolis. Drauge jis improvizuodavo įvairias juokingas scenas. Jo jumoras buvo džiaugsmingas, žaisminis, galantiškas, koketiškas; bufonada – natūrali, be dirbtinumo pažymių; juokas jaukus ir malonus. Angliškąją klounados mokyklą į kontinentą atnešė Laurence ir Readish, Paryžiuj debiutavę 1838 m. Vieno jų kostiumas buvo

pusiau raudonas, pusiau juodas; parikas – pusiau rausvas, pusiau rudas. Antras – visas baltais drabužiais su apelsino didumo sagomis; jo veidas apibarstytas miltais, išpiešta jame rausvi ratukai, o antakiai sustiprinti nepaprastai laužytomis linijomis. Jiedu esą vartalioją savo šlaunis taip, tarytum jos būtų raikščiu ant pečių pakabintos; iš kojų, kaip iš juostų, darydavę rozetes; save padalydavę į dvi dalis ir kiekviena dalis savarankiškai šokusi. Jų veiksmai buvo be žodžių, bet vis dėlto juose buvę juntamas tipiškas anglų būdo bruožas: tikslumas, flegmatiškumas, britiškas sąmojingumas. Artimiausias klouno meno raidos etapas – žodžio įsiterpimas į komiškus veiksmus. Pradžioje žodis buvo tik priedas prie cirkinio komizmo priemonių. Ilgainiui jis įsigali, klounų veiksmuose atsiranda tematika ir siužetika, ir jumoras darosi konkretesnis, gyvenimiškesnis.

4) Parterinė akrobatika, vykusi arenoje ant matracų ar patiestų kilimų, savo esmingaisiais pagrindais į C. atsikraustė iš mugės balaganų. Pirmoje XIX a. pusėje čia buvo specialybės: a) klišnikų; klišųjų žanras remiasi mokėjimu nenatūraliai persukinėti savo kūną; b) *acrobate de force* – jėgos akrobatika, reikalaujanti ne mažiau kaip dviejų dalyvių; apatinis (*porteur*) yra atrama viršutiniam (*voltigeur*), kuris, pasiremdamas apatinio jėgomis, šokinėja ant jo, balansuoja, plastiškai juda; c) *Sauter de tapis* – parterio šokikai; įvairūs akrobatiniai šuoliai žemėje; d) ekvilibristo (*équilibriste*) – paprasčiausia forma mokėjimas išlaikyti pusiausvyrą ant ištemptos virvės ar stovint ant kamuolio ar šiaip kokio judančio daikto; e) žonglieriaus (*jongleur*) menas pirmojoje XIX a. pusėje buvo dar gana primityvus; jis rėmėsi mokėjimu svaidyti ir gaudyti tam tikrą kamuolių, lėkščių, bonkų ar degėlų kiekį; f) stipruoliai, demonstravę stačiai savo fizinę jėgą, ėję imtynių ir kt.; g) antipodai (*antipodiste*) – akrobatai, vykdą savo triukus priešingai gyvenimiškai tikrovei, pvz., veikia ne rankomis, bet kojomis. Darbo metu jie paprastai naudoja trinką, tam tikrą guolį, kuriame akrobatas atsigulęs gali patogiau iškelti kojas ir jomis veikti; h) ikariniais žaidimais (*jeux icariens*) vad. veiksmai, kai antipodas vietoj

daikto kojomis vartalioja kolegą aktorių; i) peršistai (*la perche* – stiebas) dirba dviese: apatinis ilgą stiebą ($3^1/_2$–$5^1/_2$ m) stato sau ant kaktos ar peties, nesilaikydamas rankomis balansuoja, o viršutinis užsikaria ant stiebo viršūnės ir ten gimnastikuojasi; k) *Echelle animée* – laiptai be atramos; kartais tokie laiptai pastatomi ant antipodo kojų, o viršutinis užlipa į laiptų viršų; kartais tokiais neatremtais laiptais karstosi; l) balonistai, kamuolio spardytojai, stovėdami ant didelio kamuolio, užvaro jį spiraliniu treku kokius 8–12 m ir atgal nusileidžia.

5) Pantomima. Mažos miminės scenukės išaugo į dideles regyklas, iš abstraktiškų romantinių bei mistinių siužetų pereita į istorinius bei būtovinius, imta liesti visuomeninės, net politinės temos; į miminius veiksmus įsibrovė kalba, dialogas ir pantomima virto teatriniu spektakliu. Tai ir atsitiko, kai 1827 vietoj sudegusio seno olimpiško C. Paryžiuje buvo pastatytas naujas C. teatras, kurio patalpoje buvo sujungta teatro ir C. idėja. Tai buvo teatras su tinkama scena, kur parteris buvo paverstas C. arena. Panašią patalpą pasistatydino ir rusai Petrapilyje 1849. Sujungus vienoje patalpoje sceną ir areną, mimo vietą pantomimoje paėmė aktorius, ne kartą vaidinęs ir C., ir dramos teatre. C. vaidinimai pasidarė dar sudėtingesni, kai prie jų prisidėjo gyvulių dresiruotojai. Šioje vaidyboje visada buvo stengiamasi atskirus veiksmus bei triukus susieti vienumon tam tikru siužetu.

C. XIX a. *antroje pusėje.* XIX a. viduryje susiorganizuoja naujas C. centras Berlyne, Ernesto Renzo vadovaujamas. Renz, pradžioje konkuruodamas su romaniškuoju C., griebėsi tautinės demagogijos, šaukdamas berlyniečius palaikyti savišką kovoje prieš svetimšalius, prancūzus, kuriuos jam pavyko nugalėti, ir nuo 1851 C. meno centras perslenka iš Paryžiaus į Berlyną. Prancūzų C. orientavosi į labiau išlavintą skonį, stengdavosi veiksmus stilizuoti, meniškai formuoti, Renz orientavosi į neišlavintą skonį, veiksmus sustoržievindamas, subanalindamas, bet užtat daugiau duodamas aktualijų. Įsigalėjęs Berlyne Renz savo veiklą išplečia į Kopenhagą, Amsterdamą, Briuselį, Milaną, Rusiją. Šalia jo atsiranda ir kitų C. meno organizatorių, ku-

rių tarpe veikiai išsiskiria Salamonski ir Ciniselli. A. Salamonski (1839–1913) 1873 Berlyne įkūrė savo C., kurį 1879 likvidavęs išsikėlė į Rusiją ir organizavo C. Maskvoje, Rygoje ir Odesoje. Gaetano Ciniselli, savo C. organizavęs Londone, iš ten išsikėlė į Italiją, paskiau į Berlyną, 1869 į Rusiją, kur drauge su kitais įsikūrė C. Petrapilyje, veiklą išplėsdamas ir į provinciją. Renz, Salamonski, Ciniselli, tęsdami XIX a. pradžios tradicijas, vasarą surengdavo arklinius numerius atvirame ore, bet veikiai šios tradicijos susiformavo į atskirą instituciją. 1845 Paryžiuje buvo pastatytas ipodromas, kuriam vadovavo Lauryno Franconi sūnus Viktoras. Ipodromo arena buvo per 108 m ilgio ir 104 m pločio, aplink ją koncentriškai amfiteatriškai stovėjo mediniai suolai žiūrovams. Ipodrome vykdavo ir cirkiniai numeriai, bet daugiausia čia buvo kreipiama dėmesio į suteatralintas arklių lenktynes. Čia buvo įsceninamos ir graikų olimpiados, romėnų karnavalai, vidurinių amžių karuselės, riterių turnyrai, istoriniai karo žygiai. Sekant Paryžiumi, atsirado ipodromų ir kituose Europos centruose.

Didelės įtakos Europos C. turėjo Amerika, kur susidarė C. palapinė (*chapiteau*), lengvai išardomas ir sudedamas medinis C., uždengtas brezentu, ištemptu ant dviejų stiebų. Augant bei besišakojant C. organizacijai, komplikuojas ir cirkiniai veiksmai. Atsiranda vad. oro gimnastika, ekvilibristai dviratininkai, itin išauga žvėrių dresūra, veiksmai su egzotiniais žvėrimis, C. įsigali imtynės ir boksas. Naujaisiais laikais stacionarinių C. patalpos vėl imama pritaikyti ir teatriniams vaidinimams (pvz., Reinhardt Berlyne).

E. Kuznecov, *Cirk*, 1931; Gvozdev i Pietrovskij, *Istorija jevropejskogo teatra*, 1931; Maurice Albert, *Les théâtres de la foire*, 1900; Halperson, *Das Buch vom Circus*, 1926.

4

COMMEDIA DELL'ARTE (sk. komedija deliarte) – italų renesanso aktorių profesionalų teatras. Tam pačiam teatrui žymėti buvo

vart. ir kiti terminai: C. *all'improvisa* – improvizacijų teatras, kuriame nebuvo pastovaus pjesių ir rolių teksto; jį improvizuodavo aktoriai; C. *a sogetto* – siužeto, scenarijaus teatras: aktoriai naudodavosi trumpa vaidinamosios pjesės schema, pagal kurią improvizuodavo savo roles; C. *di zanni* – tarnų teatras, kurio pjesėse itin žymią vietą turėjo tarnai – juokdariai, intrigantai, sąmojo ir veiksmo žmonės; stačiai italų komedija; kaukių komedija, nes daugelis aktorių vaidino su tipingomis kaukėmis; C. *popolare* – liaudies teatras. C. d. A. ima garsėti XVI a., kada atskiros italų aktorių trupės pasklysta po Europą. 1572–1575 Paryžiuje veikia jau dvi italų trupės; prancūzų brolijos (*confrèries*) misterijoms vaidinti įveda savo vaidinimuose itališkus personažus; ligi XVIII a. vidurio italų komedija stipriai laikėsi Paryžiuje. Ispanijoje italų aktoriai pasirodo 1538; ispanų tautiniam teatrui italai turėjo didžiausios įtakos. Martinelli trupė 1572 vaidina Londone. Shakespeare'o, kaip ir Molière'o, pjesėse yra daug itališkos medžiagos ir italų komediantų technikos. Italų įtaka čia pasireiškė formuojant tarnų roles, meilužių dialogų stiliuje, ištisos eilės personažų charakteristikoje. 1575 italų trupė vaidina Vienoje. Netrukus jie pasirodo Varšuvoje, Drezdene, Prahoje, Strasburge ir kt. Greit italai nusikrausto į Daniją. Prie carės Onos ir Elžbietos XVIII a. pasiekia Rusiją. C. d. A. įtaka Europoje pasireiškė ir tuo, kad ji vaisino literatūrą, muziką, tapybą. Jos pėdsakų nuolat regime ir naujausiame teatre.

C. d. A. kilmė ištirpsta amžių gelmėse. Joje išliko gyvos kai kurios antikos teatro tradicijos. Aiškiau suvokiami panašumo momentai tarp C. d. A. ir Romos atelanų (ž.). Pvz., C. d. A., personažas P u l c i n e l l a primena atelanų personažą Maccus (*minnus albus*). Italų tarnai (*zanni*) dėvi trumpais drabužiais, kaip antikos vergai. C. d. A. apsiaustai beveik antikinės formos. Italų *zanni* (tarnai) primena antikos *sanniones*; jiems ant pakaušio dažnai buvo uždedamos plikės kaukės, primenančios senovės skustagalvius mimus (aktorius) ir t.t. Senovės komiškojo teatro tradicijas per vidurinius amžius į renesansą atnešė įvairūs mimai, histrionai, špilmanai, žonglieriai, skamarakai, susispies-

dami į būrelius ar paskirai bedirbdami balaganuose, mugėse, rinkose ir didikų namuose. Renesanso laikais mokytieji humanistai, begaivindami senovės teatrą, įsisteigę mokytų, t.y. apšviestūnų teatrą (*commedia erudita*), publikai palinksminti ėmė kviestis ir balagano meisterius, leisdami jiems vaidinti prieš ar po rimtos komedijos. Balagano meisteriai veikiai nustelbė mokytąją komediją. Patekę į aukštesnę draugiją ir patys balaganininkai apsišvietė, savo vaidinimams siužetus ėmė semti iš pasaulinės literatūros. C. d. A. aktoriai ėmė pasiduoti aplinkybių įtakai. Kadangi jų menas rėmėsi kūno vaidyba, tai jie buvo visuose kraštuose lengvai suprantami. Tačiau jų mene daug svėrė ir žodinė improvizuojamoji medžiaga. Svetimoje šalyje svetima kalba jau sunku buvo improvizuoti. Aktoriai pradžioje bent svarbesnius monologus pasirašydavo ir išmokdavo iš anksto, griaudami savo teatro tradicijas. Be to, pvz., prancūzai kitaip suprato komizmą ir scenines teisybės reikalą negu italai. Jie, gastroliuodami Prancūzijoje, turėjo prisitaikyti. Tas pat atsitiko ir kitose šalyse. Nuolatinis taikymasis prie svetimų supratimų ir papročių, pereidinėjimas iš improvizuotos kalbos į rašytinį tekstą, išaugusi sceninių reiškimo priemonių atsarga, išvadavusi aktorius iš priedermės ieškoti ir kurti, tai buvo svarbiausios priežastys, sukėlusios to teatro puolimą. C. d. A. scenarijui ėmė bet kurią pasitaikiusią medžiagą: novelę, antikos ir naują komediją, populiarią apysaką, istorinį epizodą ir t.t. Kartais su tokiu scenarijum susipažindavo tik prieš pat spektaklį. Repeticijų mūsiška prasme paprastai nebūdavo. Scenarijaus fabula paprastai rėmėsi meilės intriga: jaunuoliai mylisi, jų tėvai ar globėjai neleidžia jiems susituokti; įsimylėjėliams daugybę kliūčių nugalėti padeda gabūs lankstūs tarnai, būdami tikri intrigos veiksniai. Pjesė baigiasi jaunųjų laimėjimu, senių pralaimėjimu. Šioje scenoje buvo daugybė variantų. Intriga visada labai paini, iš pat spektaklio pradžios patraukianti žiūrovų dėmesį. Scenarijus, per daug nesirūpindamas panašumu į tikrovės teisybę, aprėpdavo daugybę sceninių efektų ir triukų (*lazzi*). Scenarijus rašė kartais įžymūs dramaturgai ir teatro meisteriai.

Paprastai scenarijus reikalaudavo 10–12 aktorių, bet būdavo ir daugiau, ligi 43. Pjesės žodžius vaidybos metu kurdavo patys aktoriai. Jie sugebėdavo kartais sudaryti puikų ansamblį, tinkamu momentu ir scenoje pasirodyti, ir iš jos išnykti, ir reikiamą momentą atsiliepti tinkama replika. Tas pats scenarijus kas kartas įgaudavo kitokią formą. Bet improvizacijai reikėjo, kad visi aktoriai būtų vienodai geri. Ją palengvindavo tai, kad aktoriai galvoje turėjo didžiulę medžiagos atsargą: monologų, tiradų, formulių, mitrių pasakymų. Jų uždavinys buvo tinkamą momentą kaip tik reikiamą medžiagą ištraukti ir paduoti tinkamiausia forma. Improvizaciją palengvindavo ir tai, kad vienas aktorius per visą gyvenimą vaidindavo vieną ir tą patį personažą. Ši aplinkybė padėjo šiam teatrui sukurti itin ryškių personažų ir amžiais išlaikyti tradicijas. C. d. A. aktorių vaidyboje liko daug iš balagano. Vaidinti jiems tekdavo, kur pasitaikydavo; jie apsieidavo ir be dekoracijų, naudojos ir puošniomis sudėtingomis „perspektyvinėmis" dekoracijomis. Jie buvo ir akrobatai, ir žonglieriai. Akrobatika pasireikšdavo įvairiuose *lazzi* publikai palinksminti. Visa tai organiškai jungės su teatrine vaidyba. Netrukdė C. d. A. aktoriams ir kaukės. Jų visas kūnas tiek dalyvavo vaidyboje, kad ir pačią kaukę tarytum gyvybės pripildydavo. Drauge kaukė padėjo išlaikyti pastovius personažo bruožus per kelis amžius. C. d. A. personažai susikūrė ne iš karto. Kai kurie jų siekia žiląją senovę, kiti pasemti iš knyginės literatūros, kiti vėl specifinio italų gyvenimo vaikai. C. d. A. aktorius, vaidinąs tą ar kitą personažą, išlaikydamas pagrindinius tradicinius bruožus, prideda ir kai kurių naujų bruožų, – atsiranda naujas personažo variantas. Būdavo, C. d. A. aktoriai personažo bruožus pasiima iš antikinės literatūros ir nudažo juos aktualija; toks personažas patenka į literatūrą atitinkamai pasikeisdamas, iš literatūros vėl grįžta į C. d. A. C. d. A. personažas, patekęs į kitą kraštą, įgauna vietinių bruožų, ne kartą virsdamas tautiniu herojum. Visi personažai turi vieną pagrindinį satyros, pašaipos bruožą. Pašaipa paprastai remiasi tikrovės duomenimis. C. d. A. personažai

skirstosi į tris pagrindines kategorijas: seniai, tarnai ir meilužiai. Jų svarbesnieji atstovai:

Pantalone. Venecijos pirklio grakštus šaržas, visada senas, nuo reikalų pasitraukęs, baisiai šykštus, suvaikėjęs. Kartais našlys, kartais vedęs (žmona visada jauna, graži, lengvabūdė ir neištikima). Kartais jis turi ir dukterų, kurios per akis aprūpina savo meilautinius reikalus, o jis nieko nepastebi. Apgaudinėja jį ir tarnai. Kartais jis aristokratiškos kilmės, tada vad. Pantalone don Magnifico. Dėvėjo raudonomis kelnėmis, ilgu apsiaustu, avėjo turkiškomis kurpėmis, nešiojo raudoną plokščią kepurę. Analogiški C. d. A. personažai: Zanobio da Piombino, Facanappa, Il Bernadone, Il Barone, Il Bisceglíese; italų renesanso akademinėje komedijoje: Collofonio, Pandolfo, Demetrio, Bartolo, Gerontio. Molière'o dramaturgijoje: Orgon, Gorgibus, Arpagon. Geriausi Pantalone aktoriai: XVI a. Giulio Pasquali de Podone, Il Brogu; XVIII. a. Ciuloce Arrighi, Turi de Modena, Antonio Riccobani; XVIII a. Luigi Berlucci, Giovanni Crevelli, Fabio Sticolli, Collato ir kt. Il Dottore – visokių mokslų daktaras, Bolonijos sūnus; jis – parodija ne tiek mediko, kiek apskritai mokslininko, ypač advokato. Plepus, neatvers burnos be lotyniškos citatos iš esamų, daugiausia nesamų autorių. Plepa su didžiausiu aplombu visokias nesąmones, pjesės pabaigoje lieka apkvailintas. Dažnai jis vadinasi puošniais vardais: Graziano Baloardo (plepalius), Plusquamperfecto Dottor Gratiano Partesana da Francolin, Forbizon Spoceastummolo, Grazian de Violoni Scatolore, Hippocraso ir kt. Jo kostiumas – Bolonijos mokslininkų kostiumų karikatūra: ilgas juodas apsiaustas, balta apikaklė, minkšta su plačiais bryliais skrybėlė; už juostos prikimšta: kalavijas, kardas, kinžalas, skepeta, popierius ir kt. Žymesni aktoriai: XVI a. Lodovico de Bionchi, Bernardino Lombardini, XVII a. Agocchi, Bagliani, Romagneti, XVIII a. Francesco Matterazzi, Bonaventure Benozzi, Pietro Veronese.

Il Cappitano, pagyrų puodas, karių parodija. Italai savo satyrą nukreipė prieš ispanus, okupavusius Italiją. Kapitonas paskutinis eina į kovą ir pirmas išbėga iš jos. Girias savo

didžiais darbais. Jis užsideda akinius, kad akių žibėjimas saulės nenustelbtų. Kostiumas – ispanų karių kostiumo karikatūra, didelė nosis, ilgi ūsai, raudona barzda, ilgas kardas. Vadinasi puošniais ir siaubingais vardais: Mortamoros, Cocodrillo, Rinovronte, Spezzafer, Songue y Fuego, Giongurgolo, Scaramuccia, Horribilibifibrax. Žymesni aktoriai: XVI a. Francesco Andreini, Fabrizio de Fornaris; XVII a. Girolamo Gavarini, Guiseppe Bianchi, Ancatoni Diego.

Arlechino – svarbiausias tarnų, *zanni*, atstovas. Jis ir kvailas tiek, kad gali ieškoti asilo, ant kurio joja. Drauge pasižymi ir staigiu mitriu sąmoju. Jo būdas – mišinys nemokšiškumo, kvailumo, naivumo, sąmojo ir gracijos. Tai – poetas, akrobatas ir triukšmadarys. Kantrus, ištikimas tarnas, didis smaližius, visada įsimylėjęs, visada baisiai murzinas, visada rūpinas savo ar savo pono reikalais; veidmainys, piršlys ir melagis. Arlekinas visuomet su juoda kauke; kostiumas margas, iš lopinių susiuvinėtas, tačiau įvairiais amžiais buvęs kiek skirtingas. Vardo ortografija įvairi: Harlequino, Arlechino, Arlecchino, Harlechino, Harlequinus, Herlequinus etc. C. d. A. turėjo dar keletą giminingų personažų: Truffaldino, Trivelino, Zagagnino, Bogatino, Guazetto ir kt. Pagarsėjo arlekinai XVII a. Guiseppe-Domenico Biancocelli ir Domenico Locatelli. Arlekino personažas tebėra gyvas ir mūsų laikais, kad ir gerokai degeneruotas.

Brighella – kitas tarno tipas, suktas ir pavojingas, sibaritas ir epikūrietis. Itin mitrus ir lankstus, puikus intrigantas ir geras šnipas. Žvairakys, kupranosis, storomis gašliomis lūpomis, skysta ožiška barzda, franto kavalieriaus aukštyn užraityti ūsai, peilis kišenėje, gitara rankoje, gražiu balsu dainuoja grakščiai damai palangėje. Jis neturi pastovaus amato, bet moka visų amatų: kareivis, budelio padėjėjas, tarnas, jis visur, kur tik niekingumu, vylingumu ar peilio smūgiu gali užsidirbti pinigų. Kostiumas: trumpa liemenė ir plačios kelnės; trumpas apsiaustas. Jis nešioja kinžalą ir pinigų maišelį. Brighellos giminingi personažai: Scapino, Mezzatino, Flantino-Bagatino, Gradelino, Sbrigani, Sganarelle, Mascabrille, Turlupin. Mūsų laikų Figaro – tikras Brighellos anūkas.

P u l c i n e l l a paveldėjęs iš Maccuso lenktą nosį, kuprelę, išsikišusį pilvą ir ilgas sudžiūvusias kojas; iš Bucco – didelius skruostus ir plačią burną. Nuo kitų C. d. A. tarnų skiriasi; daugiau dalyvauja meilės reikaluose, nuodėmingas, negražus, karštakošis ir egoistas, labai ėdrus. Jo scenos partneriai – sužadėti, žmona ar ponia: Zeza, Rosetta, Pasquella, Anuccia, Pimpa, Smeraldina, ypač gi dažnai figūruoja C o l o m b i n a (ž.). Iš jo prancūzuose atsiranda Polichinelle, angluose Punch, vokiečiuose Hanswurst. Greta jo jau XVI a. atsiranda P e d r o l i n o, jaunas, dailus dekoratyvinis tarnas, flirtuojąs su tarnaitėmis. Jisai naujaisiais laikais evoliucionavo į Pierrot. C. d. A. itin aktyvi buvo ir L a S e r v e t t a, tarnaitė (pal. subretė), vyriškų tarnų partnerė, žinoma įvairiais vardais. Buvo dar gausūs *innamorati,* įsimylėjėliai. Greta šių pagrindinių personažų, buvo dar antraeilių, pvz., kurtizanė, daržininkas, notaras, turkas, armėnas, budelis, jūrininkas, valstietis, vergas (paprastai turkas), muzikas, barzdaskutis, masonas, kareivis, magas, burtininkas ir kt.

K. Miklaševskis, *C. d. A.*, 1917; C. Mic. *C. d. A.* (Miklaševskio prancūzų kalba veikalas); P.L. Duchartre, *La Comédie Italienne,* 1924; Appolinaire, *Le théâtre italien,* 1910; Smith, *C. d. A.*; Klinger, *Die Comedie Italienne in Paris;* Diessen, *Der Ursprung des Harlekins.*

5

GOLDONI Karolis (1707–1793) – italų dramaturgas ir italų teatro reformatorius, vad. „italų Molière", nors toks palyginimas nėra tikslus: literatūrinė G. reikšmė mažesnė, bet teatrinė didesnė negu Molière'o. Gimė Venecijos miesčionių šeimoj, jo senolis ir tėvas buvo aistrūs teatrininkai: namuose vykdavo komedijos ir operos spektakliai, tėvas visą turtą prašvilpė su aktoriais ir aktorėmis. Pirma tėvo dovana sūnui – marionečių teatras. Vos pramokęs skaityti, G. skaito tėvo teatrinę biblioteką. 11-os metų rašo pirmą komediją, 12-os metų dalyvauja mėgėjų spektakly. Bet teatrininko gyvenimas sunkus, tėvas verčia

sūnų mokytis advokatūros. Ilgainiui G. garsėja kaip geras advokatas. Bet įgimtas patraukimas sulieja jo gyvenimą su teatru, darosi jis dramaturgas, režisierius, antrepreneris, organizatorius, teatro teoretikas ir vaidybos mokytojas. Parašė, be daugybės operų libretto ir neišlikusių scenarijų, daugiau negu 150 dramatinių veikalų. Dramos veikalus rašė konkrečiai to ar kito teatro, kuriame jis dirbo, reikalams atsižiūrėdamas esamų aktorių pajėgumo ir savumų, kurdamas roles konkretiems aktoriams. Šis jo kūrybos savumas sudaro pagrindą jo reformatoriškoms pastangoms. Kiekviena jo nauja pjesė siekė spręsti ne literatūrinius, bet konkrečius teatrinius uždavinius. Kurdamas pjeses, jis atsižiūrėdavo, kokia yra teatrinė patalpa, koks scenos įrengimas, kokia trupės sudėtis, kokie publikos reikalavimai ir skonis. G. teatrinė veikla nukreipta prieš tradicijas *Commedia dell'arte*, kuri, praeityje turėjusi didelių nuopelnų, XVIII a. ėmė išsigimti. Iš jos beliko tik negyvos personažų schemos, trafaretiniai scenarijai, štampinės maskės, teatrinės technikos rutina. Visas įdomumas atsirėmė painiausia intriga, gyvenimo atitrūkusia, akrobatiškais *lazzi*, atsitiktiniu sąmoju, dažnai plokščiu, vulgariu ir palaidu. G., Machiavelli'o, vėliau Molière'o veikalų sužadintas, ryžtasi italų teatrą iš suabstraktėjusių formų perkelti į realią plotmę. Iš *Com. dell'arte* paveldėjęs intrigos meną, lengvą dialogą, grakščią linksmybę ir daugelį kitų elementų, savajame teatre G. panaikino maskes, senuosius personažus paversdamas gyvais žmonėmis. Savo veikalams medžiagą G. sėmė iš gyvenimo, daugiausia – Venecijos. Jo kūryba – jau papročių komedija, realistinė. G. realizmas tipingas rokoko gadynei. G. tikrovė pagražinta, harmonizuota. „Žmogus teatrinis ligi kaulų smegenų, visą gyvenimą pravertęs teatre, bendravęs su aktoriais, švietęs ir mokęs juos, jis puikiai žinojo visas teatrinio mechanizmo spyruokles, visas profesines aktorių technikos paslaptis, visus išbandytus būdus pasiekti pasisekimo žiūrovų salėje. Jis puikiai apskaičiuodavo formalaus meistriškumo reikšmę teatre ir visais būdais sergėjo kiekvieną geresnių *Com. dell'arte* atstovų technikos trupinėlį, siekdamas sunaudoti tai savo tiks-

lams. Todėl jis ne tik griovė, bet ir statydino – statė pamažu, bet stipriai ir atkakliai naują realistinio teatro rūmą. Jis buvo ne tik puikus režisierius, dramaturgas bei naujo teatro teoretikas, jis buvo ir toli numatąs teatralinis politikas, protingas ir taktingas, kuris vykusiai susivokdavo aplinkumoje, apskaičiuodavo visus už ir prieš savo reformą, niekuomet nekirto iš peties, paisė aktorių savimylos, papročių, net prietarų ir mokėjo savo tikslams panaudoti ne svetimas, kartais jam visai priešingas tendencijas" (Mokulskij). Be gausiųjų pjesių, G. yra palikęs vertingus atsiminimus *Mémoires de Mr. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre 1787* (1883). Žymiausi jo veikalai: *Locandiera* (Viešbučio šeimininkė), *La bottega del caffé, Il vantaglio, Il búrbero benefico* ir kt.

S.S. Mokulskij, *Carlo Goldoni* (rinkiny „O teatre", 1926); F. Galonti, *C. G. e Venezia*, 1882; K. Vassler, *Italienische Literaturgeschichte*; Wiese u. Pèrcopo, *Geschichte d. italienischen Literatur*, 1910.

PASTABOS APIE TIESĄ IR SCENĄ

Ne apie tą tiesą, kurios Pilotas teiravosi pas Kristų ir numojo ranka. Ir ne apie tą tiesą, dėl kurios apibrėžimo filosofai ištisus šimtmečius riejasi ir susitarti negali. Rūpi toji teisybė, kurios apibrėžti nemokame, bet kurios buvimą organiškai jaučiame, – kuri žavi ir jaudina, kuri paguodžia ir įkvepia, – dėl kurios kovojame, kenčiame, džiaugiamės ar žūstame.

Kas yra tiesa? Nežinome. Bet kas yra gyvenimas? Taip pat nežinome. Ir vis dėlto gyvenimą taip mylime. Ir juo intensyviau gyvename, juo raiškesniais darbais mūsų gyvybė pasireiškia, juo rečiau ima noras gyvenimo sąvoką apibrėžinėti. Tegu tai daro mokslininkai, nuo gyvenimo atitolę. O mes, anot laureato Bunino:

> Я на ветер руль направил
> И, как чайка, без отчета,
> Без раздумья жизнь люблю.

* * *

Profesoriai moko: gyvenimas turi savo teisybę – savo įstatymus, savo logiką. O scena – savo. Vieni ir kiti įstatymai, viena ir kita logika esą skirtingi. Galį net nesutapti. Galį net prieštarauti vienas kitam. Jau vien dėl to, kad scena nėra ir negali būti gyvenimo atvaizdas, fotografiškai tikslus. Geriausiu atveju scenoj galįs būti kondensuotas gyvenimas. Kas realybėje atsitinka per dieną ar savaitę, scenoj tai atsitinka per valandą ar pusvalandį.

Realybėje įvairūs charakteriai gyvena pasisklaidę, scenoj jie yra sutelkti į krūvą, suorganizuoti į veiksmą, vienas nuo kito priklauso ir visi sudaro vieną visumą sulig tam tikros idėjos, tam tikro architektoninio plano.

Realybėj žmogaus charakterį sudaro daugybė bruožų bruoželių, spalvų ir atspalvių, linijų ir niuansų. Scenoje geriausiuoju atveju teapibrėžiami svarbieji pagrindiniai personažo bruožai. Kartais ir vieninteliu pagrindiniu savumu maitinama visas personažas: prisiminkime klasikinę dramą.

Ir daugybe kitų pažymių skiriasi realioji tikrovė nuo sceniškosios.

* * *

– Jeigu gyvenimo daviniai atkrenta kaip kriterijus scenos veiksmams rūšiuoti, tai kaip mes, žemelės *pilkieji* kurmiai, atskirsime, kas scenoje yra tiesa ir kada joje eina falsifikacija? Mes gi ne kartą, jokia pikta pagunda nesivaduodami, pastebime: taip teisingai scenoj buvo padaryta! Taip puikiai atvaizduotas gyvenimas! O tai buvo – melas, falsifikacija, karikatūra, brudas! Mes tai jaučiame, iš šiokiadienio patyrimo tai žinome. Ką gi, mūsų jausmai ir patyrimas neduoda teisės mums taip spręsti?

– Gerai, kai sceniškus veiksmus pagiriame: už tai niekas nepyks. Bet kai nupeikiame – blogiau. Mums tuoj atrėš: tai kas, kad gyvenime taip nėra, kaip scenoj parodėme. Tai nieko nereiškia. Scenoj mes kuriame. Naują gyvenimą. Scena gyvena savo įstatymais. Scenos veiksmus tikrinti, atsižiūrint realaus gyvenimo davinių, tas pat, kas ir kepurę aptarinėti sulig vyžos pavyzdžiu. Ko lendate į svetimą vienuolyną su savo statutu?

– Tai ką? Mes turime prisipažinti nieko neišmaną ir bėgti iš kovos lauko? Ir kiekvieną šlamštą bei falsifikaciją meno kūryba vadinti?

– Visai ne. Atsakykime teatralam: mes su savo statutu nelendam į jūsų vienuolyną. Mes tiktai reikalaujame, kad jūs savo nuosavų statutą pildytumėte!

* * *

Dramaturgas pjesėj apibrėžia laiką ir vietą, kur veiksmas vyksta. Apibrėžia apystatas. Apibrėžia personažų santykius. Apibrėžia tai, kas įvyko prieš pjesės veiksmui prasidėsiant. Tai yra ekspozicija. Toliau dramaturgas jau rūpinas charakterių ugdymu, konfliktais, peripetija, katastrofa... Ekspozicijoj apibrėžtieji dalykai gali mum, palyginant su realiuoju gyvenimu, atrodyti neįtikinami, „nenatūralūs", klaidingi. Bet čia nieko padaryti negalime, – turime su tuo sutikti. Tai yra dramaturgo laisvės dalykas. Bala jį žino, dramaturgą tą, gal jis kur ir matė tai, ką mum siūlo. Jo ekspoziciją norom nenorom turim priimti kaip gryną pinigą. Tiksliau: kaip gerą vekselį. Toliau jis tą vekselį turės išpirkti: meniškai pateisinti ekspozicijoj apibrėžtus dalykus. Priešingu atveju – protestuosime.

Žmogus kaip žmogus – visur ir visuomet. Nuskriaudei – jam skaudu, senam ir jaunam, vyrui ir moteriai. Tik vienas savo skausmą gal vienaip reikš, kitas – kitaip. Tai bus tiesa. Jeigu nuskraustasis skelbs, kad skriauda ir skausmas jam labai malonūs dalykai – kas juo patikės?

Dramaturgas ekspozicijoje apibrėžė pagrindinę situaciją ir veiksmo aplinkybes. Toliau jau *mes* sakome: tokioje ir tokioje padėty atsidūręs toks ir toks žmogus tegali tik *taip* elgtis ir *taip* kalbėti, iš to tik *tokios* išvados seka. Iš duotosios situacijos išvadų eigą mes jau privalome patikrinti pasiremdami gyvenimo patyrimu. Kitaip sakant: apibrėžtose aplinkybėse apibrėžtųjų personažų – kalbų ir veiksmų, jausmų ir aistrų – žmogiškas ar gyveniškas teisinimas – štai sceniškosios logikos, sceniškos *teisybės* pagrindas. Prašom visa tai duoti scenoj. Kitaip – protestuosim.

* * *

„Patyrę" teatralai taip ir daro. Tik kartais perdėtas „patyrimas" daugiau bloga padaro negu gera. O šit ve, reikia scenoj supykėlis atvaizduoti. „Patyręs" teatralas žino, kaip scenoj reikia piktumas apibrėžti. Supykęs žmogus kaktą suraukia, kumš-

čiu į stalą pokši, duris tranko, koja trepsi, nusikeikia smarkiai. Kai aktorius scenoj taip padaro, – kas gi nesupras, kad jis piktą vaizduoja? Taip daro „prityręs" teatralas. Nelabai gerai daro. Gal ir visai blogai.

Ir kasdieniame gyvenime tą patį piktumą, sakysime, skirtingi žmonės skirtingai pergyvena, saviškai. Tai priklauso nuo žmogaus charakterio, nuo tųjų aplinkybių, kuriose jis tą jausmą pergyvena. Smuklėj supykėlis savo jausmą rodys vienaip, o tarnyboj, prie viršininko, visai kitaip. Gal net paslėpti pasistengs. Gal jį kreiva šypsena pavers. Jausmo apsireiškimo forma – grynai individualus dalykas, priklausąs nuo daugelio laukujų ir vidujų aplinkybių.

Žymesnieji aktoriai sukuria savo sceniškiems pergyvenimams reikšti jiems atitinkamas laukujas priemones bei formas. Jos atitinka ir rolę, ir aktoriaus prigimtį. Jos yra natūralios, žmogiškos, suprantamos. Jos šį kartą yra sceniškoji *teisybė*. Tai yra, sakysim, X aktorius. O aktorius Y susižavėjo X-so pavyzdžiu. Ir vaidindamas tą pačią rolę naudojasi X-so sukurtomis priemonėmis. Bet Y skiriasi nuo X-so savo fizine struktūra, ūgiu, balsu, judesių charakteriu, temperamentu. Tos pačios priemonės, kurios X-sui buvo *teisybė*, Y-kui yra grynas *melas*, kurį jis siūlo žiūrovui kaip teisybę. O kai X-so sukurtąsias priemones aktoriai ima nuolat vartoti, jos pasidaro šlykščios. Tokia tai ir yra *štampo* prigimtis. Štampu pagrįsta vaidyba nebėra kūryba. Nebėra tiesa. Tai yra gyvenimo sąmoninga falsifikacija. Tokios pat vertės, kaip ir pinigų falsifikacija. Gal dar blogesnė.

* * *

Einant šitokiu melagystės keliu, pjeses statyti ir vaidinti labai lengva. Aktoriui reikia tiktai apsipažinti su pjese, kad jis, suflerioaus padedamas, galėtų savo rolę atbarbalioti. Reikia, kad aktorius turėtų atsargoj tam tikrą štampų minimumą (juo didesnė atsarga – juo lengviau falsifikacija paslėpti). Turi režisierius pakankamą štampų atsargą – per savaitę jis lengvai gali paruošti naują pastatymą. Šitokie pastatymai teatralų žargone

yra vadinami *blynų kepimo* sistema. Daug kam ji imponuoja. Ypač pas mus. Mes režisūros pajėgumą vis dar tebematuojame pastatytųjų spektaklių skaičiumi. Net rašytojai taip tebedaro, net dramaturgai! Kitas režisierius pas mus gyrėsi, kad kažkur Rusijos provincijoj vieną vakarą bene kas antrą dieną po premjerą paruošdavęs. Gyrėsi kaip nuopelnu. Nors menininkui turėtų būti gėda dėl to. Publika gi nieko.

* * *

Blynas – geras daiktas. Savaitė, kita – galima kasdien valgyti. Bet jeigu jais reikėtų misti visas gyvenimas – joks organizmas to nepakeltų. Būtų vienų organų atrofija, kitų – hipertrofija. Rezultatas – invalidas. Taip pat ir su blyniškais spektakliais. Pradžioje jie yra skanūs, tai yra įdomūs. Koks tas režisierius prašmatnus: tiek daug štukų jisai moka! Bet kai štampų atsarga išsemta, kai publika suvokė melagystę – tuomet jau: sudiev. Bėga iš teatro. Rygon. Kuria norite prasme.

Prasideda kalbos, kad teatro menas pergyvenąs krizę, – kad jis atgyvenęs savo amžių. Kritika keikia teatro meną, kaip tokį. Ir nepagalvoja, kad šitokias raudančias mintis sugundė blogi režisieriai, klaidingu keliu einą aktoriai, netikusi visa darbo sistema, – sceniškoji neteisybė. Ne be pagrindo gi jėzuitų teatro XVII šimtmečio teoretikas ir praktikas Jacobas Masenas samprotavo: visokie mechaniškais prietaisais scenoj sukurtieji vaizdai negali ilgai ir pastoviai publikai patikti; teisingo tikrovės atvaizdavimo publika visuomet žiūri tuo pačiu godumu. Tas protingas jėzuitas žinojo, ką jis kalba. O jis scenoje reikalavo teisybės. Jis reikalavo, kad scenoje būtų kuriamas gyvenimas.

* * *

Teatras, pagrįstas trafaretiniais štampais, geriausiu atveju bus tiktai *regykla*. Publika stebisi, kaip padaromi kokie sceniški *lazzi*, jai įdomus pastatymo puošnumas ir artisčių reikalai – dailūs. Ir pačiom artistėm rūpi kiekviename veiksme su nauja suknele pasirodyti ir nuoga nugara ar aptempta pižama scenoj pa-

sišvaistyti. Šiem dalykam padaryti reikalingas kitas menas, ne teatrališkas.

Teatras-regykla nejaudina publikos, nekelia emocijų. Teatras regykla – biznieriškas dalykas. Didmiesčių. Valstybei jis būtų pateisintas tiktai tuomet, kai valstybė būtų sinteresuota migdyti savo piliečių dvasios budrumą ir jausmų aktyvumą, slopinti galvojimą ir iniciatyvą.

Aktorių vaidyba, pagrįsta štampais, žinoma, nėra mūsų pačių prasimanymas. Ji buvo ir bus visuose biznieriško pobūdžio teatruose ir tolimuose provincijos užkampiuose. Taip yra visose šalyse. Mūsų gi nelaimė yra toji, kad mum yra atnešti svetur jau suspėję įkyrėti štampai, – mum visai svetimi. Svetimo lavono likučiai. Galas žino koks marvas. Koktus. Ir dar antra nelaimė. Mūsų kartais net žymesnieji aktoriai teturi aprėžtą štampų atsargą: šį tą iš patoso, šį tą iš klounados, šį tą – iš „vidurio". Turimus štampus jie net lanksčiai pavartoti moka. Bet kas iš to? Visur jie tie patys. Ir tragedijoj, ir komedijoj. Nesuprasi, ar jie tragišką, ar komišką personažą vaidina. Neatskirsi Vaičiūno personažo nuo prancūzų dramaturgų. Ir kas pikčiausia: pro visus naudojamus štampus kiekviename aktoriaus sceniškame žingsny visur taip ir kyšo natūralus šiokiadienis aktorius. Visur pats save tevaidina, pats savimi tesidžiaugia, – jis tarytum yra aukštesnis už bet kurią rolę: kam ji vaidinti, jei galima save parodyti! Jeigu iš tikrųjų toks ir tebūtų teatro menas – tikra krizė būtų. Tuomet tikrai reikėtų statyti kryžius ir, pasiėmus kantičką, melstis už numirėlius.

* * *

Mes – neturtingas, mažas kraštas. Su teatru-regykla nėra kas mum veikti. Mum reikalingas teatras – *tribūna*. Tik ši sąvoka nereikėtų blogai ar siaurai suprasti. Ag, teatro-tribūnos sąvoka paprastai yra klaidingai siejama su tam tikros konkrečios ideologijos propagavimu.

Spektaklis, nesiremiąs jokia idėja (beidėjinis), yra blogas spektaklis: nežinia, kam jis atsirado. Kiekvienas rimtesnis teatras

savo buitį pagrindžia ta ar kita ideologija. Tik kabakai bei kafėšantanai be idėjos gyvena. Tiktai: vienas dalykas yra gyventi ideologija, kitas dalykas – ją propaguoti. Jeigu scenoje aktoriai dialogo forma ims dėstyti laikraščio vedamojo straipsnio idėjas, tai žiūrovas pasirinks laikraštį, ne teatrą. Ir pigiau, ir maloniau: guli lovoj ir skaitai. Žiūrovas tokiame spektakly neturėtų ko veikti.

Žiūrovui teatre idėja bus tuomet įdomi, kai ji bus meniškai pateisinta, – kai personažai ją savo kančiomis atpirks. Scenoj reikalinga ne idėjos formulavimas, bet kova dėl jos. Scenoj ideologijos formulavimas scena-sakykla – pigi ir nevaisinga priemonė. Visai kas kita, kai iš scenos-tribūnos yra metamos į žiūrovų salę emocijos, sujaudinančios visą masę, sujungiančios ją vienan dvasios virpėjiman. Sujaudintas žiūrovas pergyvenimų nebeužmirš. Išvadas jis pats padarys. Ideologiją – pats suformuluos ar laikraščio vedamuoju patikės. Teatro uždavinys – užkrėsti žiūrovą, patraukti tinkama linkme, pastūmėti, sužadinti jo dvasios aktingumą. Štai pavyzdys.

Maironio dramos jau, rodos, tiek gražios ir mum malonios ideologijos pilnos. Bet žiūrėti jų einame tiktai patriotinę pareigą atlikdami. Ir ne todėl, kad mes būtume blogi patriotai. Kuo gi mes kalti, kad mūsų jos nejaudina? Iš scenos mus moko ir moko, o pergyventi – neduoda. Salėj – šalta ir nejauku. O kai vienoje dramoje Vytautui (jis ten atvaizduotas sudribusiu išgverusiu seniu), jau numirusiam, patriotiškais sumetimais ant galvos maunama karūna, – mums darosi klaiku ir koktu. Stumdė senį, stumdė po sceną, vertė patriotiškus daiktus deklamuoti, o gyventi – neleido. Karūnos movimas – greičiau papiktinti gali, kaip pasityčiojimas ir iš Vytauto, ir iš karūnos. Šarūne – daug žiaurumų, daug girtuoklystės, daug neapykantos ir piktadarybės. Ir taip maža tenai žodžių apie patriotinius dalykus. Bet žiūrovų salė – sujaudinta. Žiūrovų širdys plasta patriotišku virpėjimu. Tėvynės meilė – sužadinta. Tai kas gi dabar geriau: ar konkrečios ideologijos skelbimas? Ar tam tikrais veiksmais publikos sužadinimas, ideologijos konkrečiai neformuluojant? Kokio teatro mum reikia?

* * *

Štampų ir pergyvenimų teatro keliai visiškai skirtingi. Štampų išmokti nesunku: kiekvienas gali. O pergyvenimus, emocijas pašaukti – sunkus ir sudėtingas uždavinys, reikalingas didelio darbo ir didelės technikos. Eidamas pastaruoju keliu, aktorius visų pirma turi išmokti surasti savo individualias, tik jam vienam tetinkančias ir charakteringas reiškimo priemones. Jis turi taip mokėti savo kūną valdyti, kad visuomet, kiekvieną momentą galėtų savyje sukelti atitinkamus pergyvenimus. Jis su savo role turi taip suaugti, kad jo tariamieji žodžiai būtų nebe pjesės, bet jo, aktoriaus, nuosavi žodžiai, – kad jie jame būtų organiškai suaugę su atitinkamais jausmais ir pašauktų jame atitinkamas laukujas reiškimo priemones. Sunkus tai kelias – ne blynų kepimas. Genialusis Stanislavskis visą gyvenimą pravertė šį mokslą benustatinėdamas. Bet tai yra *teisybės* kelias. Be teisybės – nėra ir sceninės psichologijos, – nėra ir kūrybinio teatro.

* * *

– Erezija? Pergyvenimai, jų pašaukimo metodika – Stanislavskio prasimanymas! Tai juk yra natūralizmas, kuriame negi galima užušaldyti teatrą! Pergyvenimai aktoriui – nebūtini. Galima atmesti visus štampus, kurti naujas reiškimo formas, visiškai nesibazuojant pergyvenimais. Įrodymas – M. Čechovo pavyzdys. Jis gi genialus aktorius, o savo vaidinamųjų rolių nepergyvena. Visa remia racionalia technika. Jis juokias, kai publika verkia. Kokia gi čia teisybė?

– Tiesa, Čechovas nepergyvena. Ir publiką besijuokdamas iki ašarų pravirkdo. Bet jis gi – genialus aktorius. Genijams jokie įstatymai, jokios sistemos nereikalingos. Maža, ką pats Čechovas gali padaryti! O kas išėjo, kai jis pabandė savo vaidybos metodus pasiūlyti kitiem? Publika pasiliko šalta. „Revizorium" publika net piktinos, – ji jautė vieną formą, vidujai nepagrįstą, ir toji forma jai pasirodė baisi. „Dvyliktoji naktis" – publikos nejaudino, nežiūrint, kad vienas aktorius joje vaidino meistriškai,

duodamas formą, pergyvenimais sušildytą: visi kiti davė tik šaltą *racionalią* formą. Daugiau jaudino „Hamletas" – bet jame nedaug čechoviškos teorijos tebuvo. Sceniškoji teisybė ir natūralizmas – toli ne tolygios sąvokos. Natūralizmas – scenovaizdžio reikalas. O vaidybos sceniška teisybe rūpinas ir Reinhardtas, ir Tairovas, net Mejerholdas. Dievas – vienas, o žmonės visaip juo tiki: taip daug tikybų. Teisybė – viena, o jos reiškimo formų – nesuskaitoma daugybė. Atsikratykime štampų, ieškokime lietuviškų reiškimo priemonių, kentėkime ir kurkime – siekime lietuviško teatro!

* * *

Kaip gaila, kad pas mus taip giliai įleido šaknis sceniškoji melagystė, – teisybės falsifikacija. Teatras turi didelės visuomeniškos auklėjamos reikšmės. O kai pilietis jame nuolat ir nuolat mato štampus, tuščią deklamaciją, jis pats nejučiomis palinksta į paviršutiniškumą. Jis atpranta galvoti ir jausti. Melo nuodai grimzta į visuomenės psichiką. Nesąžiningas paviršutiniškumas pasidaro darbo požymiu. Juo ilgiau taip tęsis, juo sunkiau ilgainiui bus beišrauti piktąją sėklą. Blynų kepimo sistema yra visiškai nesuderinama su mūsų valstybiniais bei tautiniais uždaviniais. Ji yra visiškai nepateisinama. O kadangi praktikoj ji pas mus yra įgavusi savo *raison d'être* ir turi daug sudemoralizuotų šalininkų, tai ir mūsų teatro perspektyvos – miglotos.

LITEWSKI TEATR DRAMATYCZNY

Rozwój i położenie litewskiego teatru dramatycznego byłoby trudno scharakteryzować w oderwaniu od okoliczności życia realnego i przesłanek historycznych.

Datą narodzin litewskiego teatru dramatycznego jest r. 1919. Jest to data połączona z okresem trudnej organizacji państwa i walką o niepodległość. Bez przenośni nawet można powiedzieć, że litewski teatr dramatyczny urodził się na polu walki. Cóż odziedziczył on po przeszłości? Na jakich przesłankach wewnętrznych zaczął się formować? T. zw. teatry jezuickie i szkolne, które istniały tu i ówdzie w Litwie w najdawniejszych czasach historycznych, po miastach i dworach magnackich, nie pozostawiły Litwinom żadnej tradycji. Teatry te były sprawą sfery uprzywilejowanej, sfery, dla której litewskie dążności narodowe nie byly nawet w minimalnym stopniu aktualne. Nie dotarly one do świadomości narodu litewskiego. Litewski ruch narodowy datuje się od r. 1892. Rozpoczynają się w różnych miejscach widowiska amatorskie, i powstają organizacje artystów-amatorów. Odbywają się przedstawienia w Rydze, Petersburgu, Wilnie, Libawie, Kownie, Warszawie, Połądze, Berlinie, Odesie i w Ameryce. Były to widowiska amatorskie w pełnem słowa tego znaczeniu. Chodziło tu więcej o rozbudzenie narodu, o podniesienie uświadomienia narodowego, niż o szutkę teatralną. Widowiska amatorskie rozmnożyły się zwłaszcza po r. 1904, gdy władze rosyjskie odwołały zakaz prasy

litewskiej. W pracy litewskiego odrodzenia narodowego widowiska te odegrały rolę nader doniosłą, niemniejszą może nawet niż literatura. Urabiały one zarazem smak litewskiej publiczności teatralnej. Uczyły patrzeć na teatr nie jako na rozrywkę ale jako na trybunę wielce doniosłej pracy. Litwin szedł na widowisko nie dlatego aby się zabawić, lecz aby uczestniczyć w pracy narodowej. Ten idealistyczny, a zarazem utylitarny pogląd na poczynania teatru odziedziczyła po przeszłości dzisiejsza publiczność. I obecnie t. zw. w Litwie widowiska treściowe przyjmowane są nader przychylnie, gdy natomiast widowiska, gdzie chodzi przedewszystkiem o formę, budzą wiele zastrzeżeń.

Podczas wojny artysta Teatru Aleksandrijskiego w Petersburgu Vaičkus, ktory przed wojną jeszcze posiadał w Litwie trupę wędrowną, założył w Petersburgu szkółkę-studjum teatralne i pierwszy teatr zawodowy. Pracowali tu ludzie wyłącznie bardzo młodzi, życie wygnańców było szczególnie ciężkie, trudnoby więc mówić o znaczniejszych zasługach artystycznych tego teatru. Aktorzy jego jednak utworzyli rdzeń zespołu obecnego Teatru Państwowego. Teatr Litwy niepodległej był zmuszony, rzecz prosta, rozpocząć pracę odnowa, tworrzyć z niczego, nie posiadając ani doświadczonych artystów , ani tradycyj teatralnych, ani sprzyjających warunków materjalnych. Pracę utrudniała niezmiernie ta również okoliczność, że Kowno – centrum teatru litewskiego – było stosunkowo niewielkiem miastem, wyczerpanem i wyniszczonem przez wojnę. W początkach tworzenia się teatru posiadało ono, podobnie jak i inne miasta Litwy, około 40%, a może nawet więcej, ludności nielitewskiej, dla której litewski teatr nie stanowił żadnej atrakcji.

Utworzony na polu walki teatr razem tworzył i uczył się twórczości. Pomyślną okolicznością było, że pracowały tam młode, podatne siły, i młodości wypadło równoważyć brak doświadczenia. Złe natomiast były nieustanne zmiany kierownictwa teatru, wskutek czego i droga jego rozwoju była nader kręta. Z tym samym zespolem, wciąż wprawdzie uzupełnianym

przez młode siły, pracowali różni reżyserzy, wyznający różne ideologie artystyczne. Po Vaičkusie przyszedł Glinskis, dobry, kulturalny aktor o wielkiej technice i szerokiem doświadczeniu scenicznem. Jako reżyser reprezentował on t. zw. literacki kierunek teatru. Przez pewien czas kierował teatrem Sutkus, b. artysta Teatru im. Kommisarzewskiego. Obecny reżyser Dauguvietis pracuje na scenie litewskiej już dziesięć lat bez przerwy. Jest to aktor i reżyser o niezwykłym temperamencie, artysta o wielkiej fantazji, modernista, nowator, a przedewszystkiem – niezrównany improwizator. Jest on tak ekspansywny, że nie może przez czas dłuższy utrzymać się na jakiej badź obranej linji, przerzuca się nieustannie od jednej krańcowości do drugiej. Psychologizm i konstruktywizm, stylizacja i naturalizm, romantyzm i klasycyzm – oto punkty skrajne, między któremi oscyluje jego niespokojny duch. Toteż niema i nie może być narazie terminu, któryby scharakteryzował jego oblicze artystyczne. Wystawia on przeważnie sztuki dramaturgów litewskich. Atoli także Szekspir, Moljer, Schiller, Romain Rolland czy Pirandello jednakowo czarują lotną wyobraźnię Dauguvietisa. Umie on wlać nowe życie nawet w staroświeckie formy melodramatu.

Nowy impuls twórczy dał w r. 1928 powracający do dramatu litewskiego Oleka-Žilinskas, uczeń Stanisławskiego. Każda z jego inscenizacyj, to dzieło sztuki. Prostota formy, prawda psychologiczna i sceniczna, jasność linij architektonicznych kompozycji, plastyka obrazu scenicznego, harmonijność orkiestralna scen zespołowych, żywa rytmika, wzmacniana przez obficie stosowane elementy muzyczne,– wszystko to cechuje inscenizacje Žilinskasa, lecz nie określa jeszcze indywidualności twórczej.

Trudne kwestje wypadło rozwiązywać w początkach prac teatru również pod względem sceniczno-dekoracyjnym. Doświadczonych pracowników nie było. Dorośli oni sczasem, formować się zaś pomógł im znany artysta Dobužinskis, stale wspólpracujący w teatrze litewskim. Ostatniemi czasy zaznaczył się szereg

nowych talentów, kszałconych w Kownie, we Francji, w Niemczech i we Włoszech.

Repetuar litewskiego teatru dramatycznego trudnoby było scharakteryzować wyraźniejszą formułą. Teatr jest jeden – publiczność rozmaita. Trzeba zadowalać rozmaite zainteresowania. Stąd też wahania przy układaniu repertuaru.

Przedewszystkiem dba się, oczywiście, o realizację oryginalnego dramatu litewskiego, który dał już piękne owoce. Większość dramatów oryginalnych związana jest z problematami życia litewskiego i zagranicą nie miałyby tego znaczenia, jakie posiądają w Litwie. Wśród dramatopisarzy należy przedewszystkiem wspomnieć zmarłego niedawno Maironisa, piewcę i proroka litewskiego odrodzenia narodowego. Pozostawił on kilka sztuk historychnych z czasów średniowiecznych. Potrafił dać w formie klasycznej romantycną treść i nastrój. Wielkie powodzenie mają również utwory Krevė-Mickieviciusa. Krevė, najlepszy współczesny pisarz litewski, to w rzeczywistości raczej epik i liryk niż dramaturg. Jest on odtwórcą bytu realnego i poetyzatorem romantycznej przesłości litewskiej. Sofija Čiurlionienė jest również odtwórczynią bytu i mistrzynią dramatyzowanych legend. Sztuki jej posiadają zawsze wzorową czystą formę, odznaczają się pięknym, łatwym stylem oraz plastyką postaci. Najwięcej sztuk dostarczył teatrowy zdolny dramaturg i doskonały znawca sceny Vaičiunas. Materjał do swych sztuk bierze on zazwyczaj z życią współczesnego i biczując wszelkie zło, wzywa do wzniosłych czynów. Stworzyl liczną galerję typów, osnutą na życiu litewskiem. Kilka sztuk dał teatrowi utalentowany liryk i beletrysta Putinas-Mykolaitis.

Za wcześnie byłoby jescze mówić o jakiemś konkretnem obliczu teatru dramatycznego. Dopiero się on krystalizuje. Jest jeszcze w stadjum powstawania, jak mówią Niemcy: im Werden. Konkretniej można mówić jedynie o obliczu poszczególnych inscenizacyj. Zdarzają się wrod nich wprawdzie i słabsze, lecz bywają też takie, które nie przyniosłyby wstydu i teatrom europejskim, obliczającym swe tradycje na stulecia.

Pózną jesienią ub. r. podał się do dymisji dyrektor Teatru Państwowego Oleka-Żilinskas, który założył teatr prywatny p. n. „Młody Teatr". Jest to impreza młoda pod każdym względem. Trupa skompletowana została z młodzieży (większość z wykształceniem wyższem). Teatr rozpoczął sezon wspaniałą wystawą „Chaty wuja Toma", przyczem w przeciągu dwóch miesięcy powtórzono przedstawienie 30 razy – rzecz w Litwie niebywała. Główna szkoda pracy – trudne położenie materjalne. Obecnie Młody Teatr przygatowuje sztukę Sruogi, poczem ma zamiar wystawić „Dom kobiet" Nałkowskiej.

DRAMOS TRAGEDIJA

1. „Mūsų dramos teatras gyvena krizę, dramos teatras serga, dramos teatro autoritetas nukrito".

Pašaukti ir visai nešaukti gydytojai susirūpino dramos teatro sveikata, ėmė nustatinėti diagnozę, ėmė rašyti receptus ir miltelius malti. Ligonis tačiau nesitaiso. Ligonis stačiai desperatiškai blaškosi iš vieno kuriozo į kitą, tarytum besigaivindamas slapta viltimi: ar nepavyks kartais kur rasti gerą grūdą, pono Dievo pamirštą. O spauda niurna ir niurna, kartais net smarkiau nusikeikdama.

Daugelio išmanymu, mūsų dramos teatro krizė esanti jo repertuaro krizė. Dramos repertuaras esąs įvarytas į tokį maišą, iš kurio sunku beišsinarplioti; tame maiše jis galįs net visai uždusti, jei tiktai maišas nesprogs. Šį diagnozą patvirtino ir atsakingos įstaigos. Kultūros departamento vadovybė „Meno dienų" korespondentui pareiškė: „Tinkamai išspręstas repertuaro klausimas bus pirmas tikras žingsnis į mūsų teatro kalbamą rūpimą renesansą" („Meno dienos", Nr. 6, p. 10). Tuo būdu viešai pasakyta: a) Mūsų teatro istorijoje yra buvęs laikotarpis, kuris dabarties perspektyvoje atrodo lyg tolimas idealas, kurio reikia siekti, kuris reikia „renesuoti"; b) Svarbiausioji teatro sunykimo priežastis – repertuaro išgvėrimas, nuo kurio ir reikią pradėti renesansas.

Teatrui gydyti įsteigta ambulatorija – Repertuaro komisija. Ji turinti nė tiktai teatrą pagydyti, bet ir savąją dramaturgiją pa-

skatinti bei paremti. Kalbų šiems gražiems dalykams dėstyti būta. Ir vaisių yra. Dramaturgų padėtis smarkiai pagerėjo... laikraščių kronikoje. Gyvenime – kiek kitaip: dramaturgų darbo moralės ir materialinės sąlygos nepagerinta, užtat jų kūryba padaryta priklausoma nuo biurokratinės malonės. O teatras – ir toliau gailiai tebeverkia. Kodėl taip liūdna? Ar kartais nesuklysta benustatinėjant diagnozą? Ar tinkamos rūšies milteliais norima ligonis pagydyti?

2. Skurdžioji dramos repertuaro būklė mūsų gyvenime visiškai natūrali. Ji net logiškai būtina: ji yra mūsų toną duodančios visuomenės dalies pažiūrų į teatro esmę vaisius. Ji yra vaisius ir paties teatro meniškosios savijautos. O tosios visuomenės mintis vyniojasi tiesia linija. Visos kultūringos tautos turi teatrą, – kaipgi mes jo neturėsime. Yra ir mums teatras. Reikia, kad jis dirbtų, kad jis turėtų darbo, reikia parūpinti jam pjesių. Kokios tos pjesės turi būti? Teatras gauna lėšas iš visuomenės, iš valstybės: reikia, kad jis vaidintų tokias pjeses, kuriomis tiesioginiai tarnautų visuomenės, valstybės reikalams...

Kad teatras turi tarnauti visuomenei ir valstybei – mintis iš esmės nėra nei bloga, nei smerktina. Valstybės teatras negali gi būti lyg koks beprasmis skambaliukas, prie Laisvės alėjos pakabintas. Teatro darbas turi turėti gilios prasmės, jis turi būti naudingas tautai, visuomenei, valstybei. Vargas visas tiktai, kad toji teatro visuomeninė tarnyba dažnai tebėra pas mus elementariškai, neretai vaikiškai, dar dažniau – antiteatrališkai suprantama. Toji tarnyba pas mus suprantama perdėm utilitariškai – kaip publikos mokymas. Einant šiuo supratimu, teatras turi atstoti laikraščio vedamąjį straipsnį, bažnytinį pamokslą, ideologinius kursus, propagandos biurą, geriausiu gi atveju – iliustruotą literatūros istoriją. Teatras – katedra: senas antimeniškų utilitaristų arkliukas, kuriam mūsų laikais jau ir šonai nušuto, ir dantys išbarškėjo. Ir vis dėlto šitokiu arkliuku atjojo į šį pasaulį Repertuaro komisija ir apsistojo tokioje vietoje, kurioje ji gyventi negali. Ji iš pat pradžios atsidūrė falšyvoje padėty. Skeptiška pažiūra į komisijos darbo galimumus anaiptol neliečia joje

dirbančių asmenų. Komisijos nariai – plačiai žinomi kaip talentingi žmonės, geriausiųjų norų idealistai. Ir vis dėlto darbas... pasiaiškinkime nuosakiau.

3. Kokiais meno principais komisija remia savo darbą – niekas nežino. Kokių teatro meno tikslų ji siekia ir kaip ji jų nori pasiekti – taip pat nežino niekas. Jų turbūt šiuo tarpu ir negalima žinoti. Žinomi tiktai kai kurie teatro veiksmai, susiję su Komisijos vardu, kurie visuomenę, mažų mažiausia, keistai nustebino. Jie drauge parodė, kad meno reikalai – nėra svarbiausias komisijos rūpestis. Ir net negalima už tai jos peikti. Jos jau tokia padėtis, kad ji faktinai turi atstoti politinės bei ideologinės cenzūros skyrių. Jai tenka stropiai daboti, kad pristatomosios teatrui pjesės būtų pasidabinusios visokiais, ypač ideologiniais, nekaltybės vainikėliais. Pjesės „ideologinis išlyginimas" paprastai iščiulpia iš jos gyvybę, sultis, menišką prasmę, užtat tokia sufalšyvinta pjesė pasidaro tinkama... net numirėliams linksminti. Faktinai mes atsidūrėme tokioje pat ideologiškumo plotmėje, kuri prieš keletą metų itin madoje buvo sovietų Rusijoj, kurią dabar hitlerininkai taip uoliai seka. Prieš keletą metų komunistijoj itin uoliai buvo žiūrima pjesės ideologiškumo, idealas buvo 100% ideologijos, kaip tenai sakydavo. Tačiau nuo ideologijos pasidarė koktu patiems komunistams, tiems propagandos klasikams ir pedantams. Suprato jie, kad *„apologetinė kūryba dar niekur niekuomet pasauly nėra davusi nieko vertingo ir amžino"*. Keiktis ėmė jaunieji aktoriai. Mes užaugome komunizme, – sako jie, – jokios kitos tvarkos nematėme, esame komunistai, o ideologinių pjesių vaidinti nebegalime. Nuobodu, baisiai nuobodu, – ir mums, ir publikai. Teatras nebesiskiria nuo laikraščių, nuo diskusijų jų klubuose; teatras pavirto galas žino kuo, tik ne meno įstaiga. Ideologinėse pjesėse mums, aktoriams, nėra kas veikti! Ir šaukiasi tieji aktoriai į savo dramaturgus: duokite mums ne ideologinių schemų, bet žmonių! Gyvų žmonių, su jų džiaugsmais, kančiomis, aistromis, su jų silpnybėmis ir heroizmo pasireiškimais! Nemeluokite mums pjesėse, bet duokit tikrą gyvenimišką, psichologišką teisybę!

Stalinas įsakė: „Rašytojai – dūšių inžinieriai", – reikia klausyti. Teisybė, bolševikams su dūšia kiek blogesnis interesas: dūšios, einant įstatymais, nėra, o reikia būti jos inžinieriais, reikia ji konstruoti! Dar taip neseniai buvęs komunistiško ideologinio teatro vadovas ir įkvėpėjas, Mejerholdas, stato „Revizorių", „Damą su kamelijomis", „Borisą Godunovą"...

Bolševikų patyrimas rodo, kad ir mūsų Repertuaro komisija, bent tiek, kiek jai teks naudotis bolševikų praeities darbo metodais, negali neatsidurti repertuaro dusulingame maiše – permanentinėj krizėj.

4. Tragiškiausioji mūsų teatralinio gyvenimo negerovė – tai pažiūrų į teatro esmę publicistiškumas. Pas mus su teatru norima elgtis taip, kaip seniau rusų kritikai ir literatūros istorikai elgėsi su literatūra: ieškojo joje publicistikos ir politikos, visuomenės reikalų sprendimų, filosofijos, religijos, sociologijos problemų, tik kuo mažiausia – pačios literatūros. Ir pas mus retai kur ir retai kada tenorima prisiminti, kad teatras pirmoj eilėj yra *estetinis* faktorius, kalbąs savo meno kalba. Retai teprisimenama, kad teatras gyvena visiškai skirtingais vidujais įstatymais negu visos kitos meno šakos. Teatras pirmoj eilėj yra *teatro meno* įstaiga. Deja, ši elementarinė tiesa dar taip daug kam tebėra nepasiekiama... O žiūrint į teatrą ne kaip į savaimingo meno įstaigą, bet kaip į tam tikrą tribūną negalima išbristi iš repertuaro krizės. Visų pirma, vietoj savųjų dramaturgų rėmimo reikia su jais kovoti: reikia juos versti prisitaikyti prie tam tikros ideologijos, kuri vėl, deja, tebėra konkrečiau neapibrėžta; vertimas taikytis prie ideologijos – mažai tenaudingas kūrybos akstinas. Antra – tenka peštis su moderniška Vakarų dramaturgija. Reta kuri Vakarų rimtesnė pjesė apsieina dabar nepalietusi socialinių klausimų, o pas mus visuomet atsiras pakankamai gerų norų piliečių, kurie tų klausimų kėlimą išaiškins kaip bolševizmo propagandą, – netolima praeitis šiuo atžvilgiu mus jau įtikinamai pamokė. Vadinamosios lengvesnės Vakarų pjesės retai kada išsiverčia be seksualinių dalykų, kurie vėl „visuomenei bei valstybei tarnaujančiam teatrui" nėra priimtini. Pasitaiko

ideologiškai priimtina pjesė – ji yra arba meniškai visiškas šlamštas, arba teatrališkai nuobodžiausia. Iš moderniškos Vakarų dramaturgijos nedaug kas galima pasirinkti... Nedaug tegeresnė padėtis ir vadinamosios klasinės dramaturgijos atveju. Arba tokios pjesės sceniškai yra labai sunkios, reikalaujančios daug išlaidų, didelių režisierių ir aktorių, mums nepakeliamos; arba vėl – ta pati ideologija užkliūva. Rygoje *Dailės teatre* ėjo „Vilius Telis", bet ne taip seniai ir tenai jis buvo ideologiniais sumetimais išimtas iš repertuaro. Perdirbinėti klasikinį veikalą ideologiniais sumetimais – barbarizmas. Tai yra dvasinis nihilizmas, tai yra nelyginant atžagaris bolševizmas! Valstybės teatrui taip daryti nepridera. Susidaro kažkoks užburtas ratas. Ir svarbiausia čia nieko ir kaltinti negalima, čia niekas nieko ir padėti negali.

5. Norint gelbėti mūsų dramos teatras, *reikia revizuoti pažiūrą į teatro esmę*. Reikia teatras pripažinti savaimingo meno įstaiga. O tai pripažinus lengviau rasti pagrindus, kuriais turėtų būti sprendžiama repertuaro problema. Nes tuomet repertuaras vaidina nebe pagrindinį vaidmenį, bet pagalbinį. Šiąja pastaba anaiptol nenorima neigti repertuaro reikšmė teatro gyvenimui. Rimtas, platus vertingų pjesių repertuaras, žinoma, sudaro teatrui garbę. Jis apibrėžia teatro dvasinių interesų sritį, jis kreipia kūrybinę valią į didelius žygius. Tiktai rimtas didelis repertuaras netelpa į utilitarinę estetiką. Ir vis dėlto ne repertuaras apibrėžia teatro meno vidų. Teatro istorija rodo daug pavyzdžių, kaip keli skirtingi teatraliniai vienetai vaidino skirtingas pjeses, o menas visur pasiliko vienas ir tas pats. Buvo daug ir tokių atsitikimų, kai atskiri teatrai vaidino tas pačias pjeses, o menas jų buvo visiškai skirtingas. Teatro meno esmė, atrodo, pagrindžiama ne pasirinktomis pjesėmis, bet kūrybos priemonėmis ir metodais.

Teatro istorija pasakoja, kaip, kur, kokiais pagrindais esti nustatomas repertuaras. Kartais koks antrepreneris surenka trupę ir nori biznį padaryti. Jam nerūpi kokie ypatingi meno reikalai, jam rūpi juo pigiau pagaminti spektaklį ir juo brangiau jį publi-

kai paduoti. Tai yra biznio teatrai, tai yra blogi teatrai. Dažnai tokiuose teatruose atsiranda vienas kitas „premjeras", „įžymybė", „žvaigždė". Ir repertuaras parenkamas toks, kad „įžymybė" turėtų progos „plačiau pasirodyti". Čia rūpinamasi tiktai „įžymybe", čia visiškai nesirūpinama spektakliu kaip tokiu, – jo menišku vieningumu ir pilnybe. Ne taip seniai tai buvo labiausiai paplitęs repertuaro sudarinėjimo pagrindas, jis ir dabar daug kur tebėra praktikuojamas. Nesvarstysime, kaip toli yra mūsų teatras nuėjęs nuo šitokių „tradicijų". Pažymėsime tiktai, kad tokios „tradicijos" dabar nė vienam teatrui garbės nebedaro, dar mažiau garbės darytų jos mūsų teatrui... Tačiau teatro istorija pasakoja ir apie kitokius repertuaro sudarinėjimo pagrindus, – kuriais vadovavos kūrėjai, teatro istorijoje užėmę patvarią ir garbingą vietą. Tieji kūrėjai pirmoj eilėj susirūpino spręstinomis teatro meno problemomis. Jie pasistatė aiškius meno uždavinius ir nuosakiai stengėsi juos išspręsti. Ir tiktai *atsižiūrėdami teatralinių uždavinių jie rinkosi vaidintinas pjeses.*

6. Svajojant apie mūsų teatro renesansą pirmoj eilėj reikia pasirūpinti *kas nors padaryti, kad jisai pajustų, ko jis nori kaip kūrybinis organizmas.* Reikia, kad jis bent apgraibomis apsibrėžtų tuos meniškus uždavinius, kurių jis nori siekti, kad jis rūpintųs meniškais keliais, vedančiais į pasistatytųjų uždavinių sprendimą. Ir tiktai atsižiūrint teatro meno uždavinių turėtų būti sudarinėjamas repertuaras. Jeigu teatro meniškus tikslus atitiks svarbi, rimta, literatūriškai vertinga pjesė – juo geriau. Jeigu tokiai pjesei nepakeliui su teatro gyvenamais meniškais uždaviniais – tenka jos atsisakyti. Verčiau menkesnė, mažiau vertinga pjesė scenoje gerai įgyvendinti, negu nuo svarbios vertingos pjesės ožio kailį lupti. Savaime suprantama, kad *teatrui, kaip kūrybiniam organizmui, parinkti vaidintiną pjesę tegali tiktai jis pats. Repertuaro negali sudarinėti jokia įstaiga, betarpiškai negyvenanti teatro uždaviniais.* Juo labiau repertuaro negali sudarinėti cenzorių pareigas einą žmonės, nors šiaip jie būtų labai šviesūs ir garbingi. Kiekvienos repertuaro komisijos, dirbančios ne teatre ir nesivaduojančios teatraliniais uždaviniais, gyvenimas sunkus ir

liūdnas. Jis neturi jokių perpektyvų. Komisijos narių pasiimamoji atsakomybė yra labai didelė, o teatrui pagelbėti faktiškai jie nieko negali. Kiekviena tokia komisija miršta paprastai „noglu smerčiu". Tiktai juo ilgiau tokia komisija gyvena, juo labiau kompromituojas jos nariai, kuriems kompromituotis nebūtų jokio reikalo. Ir kodėl mes taip dažnai užmirštame paprasčiausius dalykus? Sakysime, užmirštame, kad dar niekuomet niekur pasauly teatro menas nebuvo sukurtas biurokratinėmis priemonėmis... Daug kas tikina, kad ir pas mus prasidėjo teatro krizė nuo to meto, kai kanceliarija apžiojo kūrybą.

7. Teatrą tegalima gelbėti tiktai iš vidaus. *Ir išgelbėti jį tegali tiktai patsai teatras*. Juo mažiau tokia ar kitokia ministerija kišis į teatro jai svetimus ir mažai tesuprantamus reikalus, juo teatrui bus sveikiau. Reikia tiktai griebtis tinkamų priemonių, kad *patsai teatras pajustų savo gyvenimo prasmės troškulį. Reikia, kad jis pradėtų gyventi savo meno uždaviniais*! Žinoma, šitoksai kelias labai sunkus. Kur kas lengviau apgraibomis inscenizuoti Repertuaro komisijos pakištą pjesę ir galvos nekvaršinti visokių problemų sprendimais. Atbirbinai scenoje rolės žodžius, pasikraipei, pasivaipei – publika kriokia: ko gi daugiau! Ir vėl gauni naują rolę, kurioj kartoji tas pačias intonacijas ir pozas, tuos pačius judesius, mostus – ar ne gyvenimas? Ne, ne gyvenimas! Tai yra teatro meno niekinimas ir talentingų žmonių žalojimas. Tai yra kelias į savižudybę. Negarbingas kelias. Tai yra beprasmis, betikslis gyvenimas, baisus gyvenimas. Gyvų numirėlių gyvenimas. Vaikščiojantis grabas!

8. Gerai. Teatras gali rūpintis vien tiktai teatro meno reikalais. Bet kaipgi bus su jo visuomenine, valstybine tarnyba, kuri jam juk privaloma?! Jeigu teatras bus rimta aukšto meno įstaiga – bus toji tarnyba! Ir dar kaip! Vienas geras meniškas spektaklis gali garbingai atstoti šimtus pamokslų ar propagandos biurų! Baletas juk – neagituoja, pamokslų nesako. Kuria jisai tiktai meno formas. Mūsų baletas dar taip neseniai buvo tiek olbytas, lojotas, šmeižtas. O dabar jis vienintelis atstovauja mūsų teatro meną užsieniuose. Ir jo atstovavimas Lietuvai anaip-

tol gėdos nepadarė! Ar mūsų drama, net opera gali svajoti apie gastroles Londone, – ar jas kas kviečia?

Gera baletui, – judesiai be žodžių: visiems suprantama kalba! Dramai kliudo kalba... Bet hebrajų kalbą dar mažiau kas supranta, o „Habima" apvažinėjo gi pusę pasaulio. *Tikras didelis menas atranda kelią į žmonių širdis!*

Kaune nekultūringa publika? Mažas miestas, vos 120 000 gyventojų, ir ne visi jie lietuviai? Daug kas teatro nelanko? Taip tai taip. Bet tikras didelis menas ir mūsų publiką pasiekia. Vykstant žymesniems meno įvykiams teatras linguoja nuo publikos. Mūsų publika tiktai nuobodumo ir scenos graborių nepakenčia...

O antra – tegu vėl istorija pamokys. Meiningene, kur prasidėjo Europos teatro istorijos naujoji gadynė, gyventojų tebuvo vos 11 000 ar 12 000. Meiningiečiai neturėjo nei nepaprastai talentingų režisierių, nei didelių, nebekalbant jau apie genialius, aktorių. Ir vis dėlto meiningiečiai savo menu nustebino visą Europą. Jų darbas aniems laikams buvo tarytum tikras stebuklas. Ir tokį stebuklą jie padarė savo pasiryžimu, savo darbu, *savo troškuliu įprasminti menišką gyvenimą.*

Mes turime gal ne mažiau gabių aktorių, negu turėjo meiningiečiai. Mes turime gal ir nedaug teblogesnes darbo sąlygas. Ir vis dėlto mūsų drama baigia virsti tragedija!

Čia, rodos, yra ko ir labai rimtiems žmonėms susirūpinti.

KELETAS PASTABŲ DĖL TEATRO IR KRITIKOS SANTYKIŲ

Mūsų profesinio dramos teatro 15-os metų sukakties proga

Švenčiant sukaktuves lyg nederėtų kalbėti apie šiokią dieną. Bet be šiokiosios dienos ir sukaktuvinės nebūtų. Atskilusi nuo šiokiosios dienos, sukaktuvinė būtų abstrakti, ūkanota, be kūno ir kraujo. Tai būtų lyg nežinomų premisų išvada. Todėl ir sukaktuvių šventę bešvenčiant netiktų užsimerkti į gyvąją žemę, – netektų ir dėl ateities rūpintis, nepasimokant iš praeities patyrimo.

Iš visų meno šakų teatras – gal pats visuomeniškiausias. Muzikas, tapytojas, poetas – kuria pats vienas. Miršta jisai, bet jo kūriniai palieka. Nesupranta, nepripažįsta jo kūrybos laikininkai, – skaudu jam, žinoma. Bet jis gali, tariant, „pakilti į puikybę", – per laikininkų galvas savo kūrinius atiduoti būsimosioms kartoms. Kultūros istorija daug tokių pavyzdžių turi. Nepripažįsta tėvynainiai – „nėr pranašo savo tėvynėj" – ne kartą pripažįsta svetimieji, kūrėjui gyvam tebesant ar net amžiams praslinkus. Gali kartais toks menininkas moti ranka į savo gyvenamąjį laiką, į savo tėvynainius, į savo visuomenę.

Bet teatro menininkas to negali padaryti. Jis negalėtų taip padaryti jau vien dėl to, kad teatro menas realizuojasi, „stojasi kūnu" tiktai visuomenės akivaizdoje, – visuomenei, kad ir pasyviai, kūrybos akte dalyvaujant. Nebeminėsime nūnai, kokios nematomos galingos vidujinės sajos sieja sceną su žiūrovų sale.

Pakartosime tiktai dar kartą seną tiesą: nėra ir negali būti teatro be visuomenės, be publikos. Visuomenė, publika – viena iš pirminių premisų, kad teatro menas būtų. Be publikos – tiktai repeticija, tiktai rengimasis į kūrybos aktą. Kiekvienas aktorius puikiai žino, kaip kūrybos metu veikia žiūrovų salė į sceną, – kaip ji, tariant, elektrina aktorių jėgas ir nervus. Netektų ir bepabrėžinėti, kaip svarbu teatro menininkams surasti bendra kalba, – surasti vidujinis kontaktas su publika. Itin gi svarbu surasti tasai kontaktas kūrybos metu, nes atskambėjus spektakliui – ir teatro menas dingsta kaip miražas, palikdamas žiūrovų dvasioje tik gajesnių ar mažiau gajų atgarsių. Teatrui negali nerūpėti, kad būtų daroma visa, kas palengvintų tokį kontaktą surasti, – kad tokiam kontaktui publika jau iš anksto būtų pasiruošusi ar būtų paruošta, – kad ir šiokią, ne spektaklinę, dieną teatras ir publika vidujiniškai santykiautų.

Seniau, sakysime, senesniais teatro klestėjimo laikais, kol dar miestai tebebuvo panašūs į sodžius, kol patsai gyvenimas buvo elementariai nesudėtingas, ir teatro lankytojų masė intelektualiniu atžvilgiu buvo vienalypesnė, – tuomet ir teatro menininkams buvo lengviau surasti bendroji kalba su visuomene. Mūsų laikais gyvenimas pasidarė toks sudėtingas ir susiskaldęs. Filosofinių, etinių, estetinių, politinių, socialinių įsitikinimų įvairenybė mūsų laikais stačiai stebinti galėtų. Teatro menininkams sunku jau betarpiškai su plačiąja visuomene besusisiekti. Teatro kūrėjų profesionalų kolektyvas pasidarė daugiau ar mažiau uždaras savyje. Jisai gyvena, dirba, kuria, besivadovaudamas savo savaimingais dėsniais, specifine drausme, saviškais papročiais ir tradicijomis ir, pasakytume, specifiniais psichologiniais veiksniais. Visuomenei, publikai jis pasirodo tik pro vadinamąjį „didįjį teatro langą", – pro rampą, spektaklio metu. Šiaipgi jisai plačiajai žiūrovų masei nepasiekiamas. Jau vien dėl to mūsų laikais bendrosios kalbos su publika suradimas teatrui galėtų būti itin opus dalykas, jeigu nebūtų pagalbinių veiksnių.

Mūsų laikais sceną ir žiūrovų salę šiokią dieną jungia spauda. Per ją ir iš teatro ateina reikalingieji impulsai. Ir pati visuomenė

neturi kitos priemonės pasisakyti, savo nusistatymui pareikšti, savo norams ir pageidavimams išdėstyti kaip tik per spaudą. Bet visuomenė, publika – gana neaprėžto turinio sąvokos. Visuomenė, publika, kaip tokia, straipsnių nerašo. Rašo atskiri asmenys – kritikai, recenzentai, reporteriai... Jie sakos atstovaują visuomenei ar bent tam tikrai jos daliai, dažniausiai šiokia ar tokia politine nuotaika nusiteikusiai. Jie atstovauja tai visuomenei, – ją informuoja, ją moko. Teisybė, plačioji visuomenė ne visuomet juos laiko savo atstovais, ne visuomet ir klauso jų pamokslų. Bet vėl: visuomenė – neaprėžta sąvoka; vienas neklauso, o kitas – ir dar kaip! Kitam partinis laikraštis ir Šventąjį Raštą atstoja. Ir tieji rašytojai tėra vienintelis viešai girdimas visuomenės balsas. Pripažįsta visuomenė tuos rašytojus ar nepripažįsta, bet jie vis tiek kalba visuomenės vardu, vis tiek jie daro skaitantiesiems įtakos. Mažų mažiausia, jie sudaro opiniją. Jie teatrą teisia visuomenės vardu; jos vardu kartais jie išteisina, o kartais ir mirti pasmerkia. Jie išgarbina, iškelia į visas įmanomąsias gyvenimo aukštybes, jie drauge ir gyvuosius palaidoja. Jie gali būti gaivintojai, gyvybės skelbėjai, bet jie esti ir meistriški kapinyno duobkasiai. Jie gali padaryti daug gera, bet bloga padaryti jie gali dar daugiau.

Mūsų laikais teatrinių kritikų bei recenzentų atsakomybė yra itin didelė ir sunki. Juo labiau kad jų sprendimai yra neapeliuojami. Jų viešai pasmerktasis teatro menininkas neturi jokių priemonių gintis. Iš vienos pusės – apsiginklavęs moderniais ginklais kariauninkas, o iš kitos pusės – tarytum beginklis belaisvis: tokie karingo kritiko ir nukariauto teatro menininko santykiai. Šitokių santykių perspektyvoje recenzento ar kritiko padėtis darosi dar atsakingesnė, juo labiau kad ir jo padėtis bei darbo sąlygos – ne migdolais išklotos.

Teatro kritikas neišvengiamai turi būti panašus į tą bernužėlį, kuris nusprendė išnagrinėti meilės jausmą. Stebėdamas, ką daro, kaip elgias kiti įsimylėję, jis negali suprasti meilės jausmo proceso. Jis pats turi įsimylėti. O vos įsimylėjo – nebeveikia jam kritiškoji sąmonė, nebegali kritiškai jausmo analizuoti. Vos pra-

dėjo tą jausmą kritiškai analizuoti, žiūrėk, meilės ir pėdsakų nebeliko. Panaši ir teatrinio kritiko padėtis. Literatūros kritikas, skaitydamas knygą, gali pasiduoti jos įtakai, gali pergyventi ją. Iš nauja vartydamas knygą, gali savo įspūdžius patikrinti, kritiškai juos peranalizuoti. O teatro kritikas taip negali padaryti. Jis turi elgtis kaip įsimylėjęs bernužėlis. Žiūrėdamas spektaklio, jis jau tarytum ant dviejų kėdžių sėdi. Jeigu jis spektakliu susižavi, įsitraukia į spektaklio nuotaiką, pasiduoda besklystančioms nuo scenos emocijoms – jis jau įsimylėjo. Jis tapo eiliniu žiūrovu, jis jau nebegali kritiškai analizuoti. O jeigu jis, sėdėdamas teatre, ryžtasi neužsimiršti esąs kritikas, jeigu jis kiekvieną aktoriaus mostą, judesį, intonaciją, jausmų virpesį, dvasios aimaną, skausmą ir džiaugsmą, kančią ir laimės blikstelėjimą stengsis priimti šaltai, tariant, kritiškai, stengsis nieku būdu nepasiduoti scenos įtakai, – meilės jausmas jo dvasioje visiškai išgaruos. Koks jis bebus pergyvenimų teisėjas, jei jis tyčia stengėsi tų pergyvenimų nematyti ir nejusti? Pasiduoda kritikas scenos įtakai – blogai jam išeina; nepasiduoda – dar blogiau: jis nustoja teisės apie spektaklį bekalbėti, nes jo dvasia nebuvo spektakly. Bet kritiko vargai čia dar nesibaigia. Po spektaklio jis tuojau turi dumti į redakciją ar net spaustuvę, tuojau turi rašyti recenziją, spręsti, teisti. Savo sprendimus turi ko greičiausiai kišti į mašiną, kad kitą dieną pabudęs iš miego pilietis turėtų ko pasiskaityti. Dramaturgas, kompozitorius, dekoratorius, režisierius, aktoriai ilgas savaites, net mėnesius sunkiai dirbo: kritiškai analizavo, kūrybiškai sintetino, plastiškai formavo, šlifavo, dailino... Dirbo patyrę žmonės, specialistai, profesionalai, savo dalyko žinovai. O teatrinis kritikas viso to didelio darbo sudėtingąjį vaisių turi per 10–20 minučių išanalizuoti ir tuojau viešai skelbti savo sprendimą. Pačios darbo aplinkybės liudija, kad kritiko sprendimai negali būti paskubos darbas, – kad jis negali būti neapgalvotas, paviršutiniškas, apgraibinis, – kad jam sunku išsiversti be kuriozų... Ne kiek tegeresnė padėtis ir tų kritikų, kurių laikraščiai nereikalauja rašyti recenzijos tuojau po spektaklio: duoda laiko pagalvoti, įspūdžius sutvarkyti.

Tariant, leidžia išsimiegoti, – tai būtų šiaip nebloga. Tik kad čia glūdi kitas pavojus. Žmogaus atmintis toji – gana išdavikiškas padaras. Išsimiegojo žmogus, o įspūdžiai, žiūrėk, ir išbluko. Ir kritikas turi jau rašyti nebe apie realųjį, bet apie išblukusį spektaklį, jo atminty šiokiais tokiais posmeliais užkliuvusį. Šitokio spektaklio trūkumai negalėtų būti primetami realiam buvusiam spektakliui. Atmintinio spektaklio recenzavimas – nėra jau realaus spektaklio vertinimas...

Nėra reikalo beminėti visos kitos teatrinio kritiko darbo sunkenybės. Ir paminėtieji pavyzdžiai pakankamai vaizdžiai apibrėžia didumą atsakomybės, kurią pasiima kritikas. Didis, sunkus, atsakingas teatrinio kritiko darbas. Ir jo imtis turėtų ne bet kas.

Apylinkės teisėjas, net ir menkiausią byliukę dėl kokios nors nuklydusios vištelės sprendžia, pasiremdamas aiškiai formuluotais įstatymais. Kiek sudėtingesniais atvejais jis šaukiasi liudytojų, dokumentų, ekspertų pagalbos. Be to, dar tie patys įstatymai reikalauja, kad ir pats teisėjas būtų išėjęs atitinkamą aukštąjį mokslą ir atlikęs tam tikrą tarnybinį stažą. Ir tai apylinkės teisėjo sprendimas nėra gi visiems privaloma teisybė: Apeliacinių rūmų bei Vyriausiojo tribunolo buvimas jau suponuoja apylinkės teisėjo spendimų galimą klaidingumą. Dar daugiau. Net iš futbolo teisėjo reikalaujama tam tikros vidujinės drausmės ir bešališkumo: reikalaujama, kad ir jis būtų išėjęs futbolo mokyklą, net specialius teisėjų kursus, kad jis sugebėtų greitai susivokti padėty. Ir futbolo teisėjas turi aiškiausiai formuluotą kriterijų: golą... O teatro meno teisėjo sprendimai, kuriems nėra nei apeliacijos, nei kasacinės instancijos, dažnai yra ne mažiau reikšmingi ne tik už futbolo, bet ir už apylinkės teisėjo sprendimus. Kritikas juk pateisina ar smerkia myriop ištisą meno kūrinį. Kokiu gi būdu būtų galima iš teatrinio teisėjo reikalauti mažesnio pasiruošimo negu iš futbolo ar pingpongo teisėjo? Kodėl gi teatrinio teisėjo kvalifikacijos galėtų būti menkesnės?

Skaudžiu patyrimu suvokęs teatrinio kritiko darbo sunkenybes Bielinskis kadaise kalbėjo apie tos kritikos uždavinius:

– Ne smulkią ir išsamią apyskaitą mes turime parašyti, ne savo nuomonę mes turime pateikti skaitytojo teismui, – mes turime sužadinti skaitytojų sielose visus tuos sukrėtimus, drauge ir kankinamus, ir gaivinamus, neapčiuopiamus ir realius, kuriais mus savo valia žavėjo ir kankino didis aktorius... Recenzentui privalu pasidaryti poetu, ir dideliu poetu...

O aistringasai dramaturgas Hebbelis iš kritikų dar daugiau pareikalavo. Pasak jo žodžių:

– Vaidinti – reiškia tiktai: greitai gyventi, be galo greitai! Recenzuoti vaidintoją – tai yra tas pat, kaip ir recenzuoti žmogaus gyvenimo procesą.

Recenzuoti baisiai greitai vykstantį svetimą gyvenimą – tai juk ne juokai. Savaime suprantama, kad kritikas turi būti plačiai apsišvietęs, kultūringas, stiprios dvasios ir didelio skonio žmogus, – vienų poetiškų gabumų jam nepakanka.

Besivadovaudamas savo skoniu kritikas turi spręsti, kas scenoje buvo bloga, o kas gera, – kito pagrindo jo sprendimams nėra. O juk kiek žmonių – tiek ir skonių. Kiekvienas turi teisės ginti savo skonio pirmenybę, – dėl skonio nesiginčijama. Tuo būdu atrodytų, kad teatro menas, aktorių kūrybinis gyvenimas tenka atiduoti kritikų skonio sauvaliai. Bet praeities patyrimas ir šioje niaurioje sauvalios perspektyvoje teatro žmones galėtų kiek nuraminti. Lessingas teatro reikaluose buvo patyręs žmogus, ir jo patyrimu būtų galima patikėti, ypač kai jis skelbia:

– Kiekvienam leistina turėti savo nuosavą skonį. Bet jam (skoniui) visuotinumo pobūdį suteikia pagrindai, kuriais jis norima pateisinti. Jei tie pagrindai pateisins skonį, – jie padarys jį vieninteliai teisingą. Jie drauge *patį skonio skelbėją iškels iš ieškančiojo mėgėjo ribų į sąmoningo įstatymo leidėjo aukštį. Nes tikras meno teisėjas nesivadovauja jokiomis savo skonio taisyklėmis, – jis savo skonį sukūrė, besivadovaudamas dėsniais, kylančiais iš dalyko prigimties.*

Prieš pradedant teisti, tenka susipažinti su teisiamojo meno vidujine prigimtimi, su jo gyvenimo, pasakytume, intymiaisiais dėsniais. Šiaip meno teisėjas rizikuoja pasidaryti panašus į tą

Afrikos pilietį, kuris per visą savo gyvenimą kaliošo nebuvo regėjęs ir, netikėtai jį gavęs, būtinai panoro ant savo galvos užsimauti. Teatro kritiko pirmoji premisa – teatro darbo, teatrinės kūrybos proceso ir esmės pažinimas. Dar prieš šimtą metų Herderis mokė: „Kaip joks menas nėra galimas be pratimų, taip nėra galimas joks švarus, teisingas sprendimas apie tą meną be pratimų pažinimo". Teatro menas patsai sudėtingiausias, ir jo pratimai – visų sunkiausi. Kaipgi galėtų būti padorus teatro kritikas, viso to nežinąs? Bet teatro kritikui negana pažinti vien tiktai teatro gyvenimas, darbas, tariant, užkulisių ir scenos procesas. Jis turi būti drauge ir literatūros, ypač dramaturgijos, žinovas. Šiaip, – kaipgi jis spręs pjesės reikalą, teigiamą ar neigiamą jos vaidmenį spektaklio kūryboje? Kaipgi jis atskirs, kaip jis susivoks, kas kaltas dėl spektaklio teigiamų ar neigiamų bruožų: dramaturgas, režisierius, aktorius ar dailininkas? Teatro kritikas turi būti drauge ir istorikas, – jis turi puikiai žinoti teatro istoriją. Nežinodamas teatro praeities, tradicijų, kaipgi jis galėtų vertinti dabarties reiškinius? Kaip jis galėtų atskirti, kas spektaklyje yra pavartota kaip tradicija ir štampas ir kas jame dabar naujai sukurta, – gerai ar blogai padaryta? Teatro kritikas mažų mažiausia turi būti ir kultūros istorikas, turi ir tapyboje bei architektūroje nusimanyti. Be šitų žinių jis negalės scenovaizdžio vertinti, neturės teisės kalbėti apie spektaklį. Jis turi būti ir didelis psichologas, – juk jis turi vertinti, teisti scenoje vykstančius psichologinius procesus, kartais labai sudėtingus. Jis turi lengvai orientuotis filosofiniuose bei socialiniuose reikaluose, – reta kuri stambesnė pjesė šių klausimų daugiau ar mažiau nepaliečia. Teatro kritiko žinojimas turi būti enciklopediškas, o jis pats turi būti gero skonio estetas, nes jo sprendimų objektas, spektaklis, pirmoj vietoj yra estetinis faktas.

Teatro kritiko kvalifikacijos turi būti itin aukštos. Visų Europos kraštų teatro istorija rodo, deja, – gyvenime tokių kvalifikacijų kritika ne taip dažnai tepasitaikydavo. Visuomenė, net neapgalvodama, kokios pragaišties ji daro teatro kūrėjams, tenkindavosi dažniausiai visiškai nekvalifikuotais teatrinių kriti-

kų pareigų ėjikais. Rašo paprastai recenzijas, kas tik netingi, kas turi pažįstamą redaktorių, blogai nusiteikusį. Beskaitant senuose laikraščiuose tokias recenzijas, net plaukai šiaušias nuo jų diletantizmo, obskurantizmo ir tono abuojumo. Teatro istorijoje nedaug tebūtų galima rasti pavyzdžių, kurie parodytų, kad kritika padėjo teatro menui kilti, – nei dėl Bielinskio, nei dėl Lessingo kritikos nė vienas aktorių nepradėjo geriau vaidinti. Bet užtat teatro istorija duoda daugybę pavyzdžių, kiek kritika teatrui yra bloga dariusi.

Nedaug bus perdėta pasakius, kad teatro ir kritikos santykiavimo istorija tai yra nesibaigiamo karo istorija. Kartais tasai karas kiek aprimsta, kariaujančios šalys priešininko pusėj randa gerų savybių. Bet juk ir italai sako, kad etiopai esą geri kariauninkai... Po trumpų paliaubų prasideda naujos atakos, ir puolamasai ginklas dažniausiai – nuodingosios dujos. Čechovas, Ibsenas – ne tik savo tėvynėje sudarė visą teatrinę epochą, jie ir Europos teatro istorijoje yra itin svarbus chronologinis raidos momentas, o kaip mefistofeliškai recenzentai linksminosi, kai „Čajka" pirmą kartą buvo vaidinama Petrapilyje, kiek raugintų pipirų gavo Ibsenas už „Jaunimo sąjungą"! Ne be reikalo Ibsenas karčiai guodėsi:

– Kritikos bejėgumas pasireiškia kiekvienoje meno šakoje, tačiau visa nuogybe iškyla aikštėn, kai pradedama kalbėti apie dramatinę kūrybą... Menininko atžvilgiu neteisinga kritika, bus ji giriamoji ar peikiamoji, duoda tik tokių vaisių: arba menininkas pasiduos tokios kritikos įtakai ir nueis klaidingu keliu, arba jis į kritiką ims žiūrėti su panieka. O šitokia padėtis menininko augimui yra kur kas pavojingesnė negu jokios kritikos nebuvimas...

Net Levas Tolstojus nedaug palankiau apie teatro kritikus kalbėjo. Tiesa, ir apie menininkus jis kartais rūsčiai atsiliepdavo, nes mene įžiūrėdavo daug dirbtinių dalykų. Bet šiems dirbtiniems dalykams įsigalėti daug padėdavę meno vertintojai – iškrikę ir savimi pasitikį žmonės. Rūsčiai nupeikia už tai jis juos: „Šie žmonės visuomet padeda iškrikti skoniui tos publikos, kuri juos skaito ir tiki jais..."

Kritikai, recenzentai atsidėję gina kritikos, tikriau, jų pačių raštų reikalingumą visuomenei. Jie yra ar bent sakos esą įsitikinę, kad jie dirba didelį naudingą darbą. Savo pažiūrai paremti jie suranda svarių argumentų. O patys menininkai, pasiremdami patyrimu, kritikos nuopelnus kūrybos dalykuose ne kartą norėtų lyginti su pasakėčios musės nuopelnais, kuri gyrėsi padėjusi jaučiui lauką arti...

Ne visuomet dėl tų vaidų vieni kritikai tekalti. Ne visuomet ir meno žmonės sukuria tikrai vertingų dalykų, ne visuomet jiems tai pavyksta. Bet dar dažniau sukelia tuos vaidus kritikų būdo lengvumas, jų sąžinės ir atsakomybės jausmo perregimumas. Kritikai visuomet nori daug, – blogu apetitu jie niekuomet nesiskundžia. Tik kartais pasitaiko tokia nelaimė, kad jie nežino, ko jie nori. Dar didesnė nelaimė, kai jie primena kartais Saltykovo herojų, negalintį išspręsti, ko jam norisi: konstitucijos, sevriugos su krienais ar kam nors šonus palamdyti...

Teatro istorija duoda daug pavyzdžių, kaip kritikai neišmano savo uždavinių nei teatrui, nei laikraščiui, kuriame rašo, nei visuomenei, kuriai norėtų patarnauti. Čia netenka minėti tų kritinių rašeikų, kurie eina teatrinių piratų pareigas, – rašo recenzijas, pasiremdami asmeninėmis simpatijomis bei antipatijomis, pažintimis, giminystės ryšiais, išlygina savas sąskaitas, vietoj rašalo vartoja vaišingąjį skystimą. Bet ir vadinamųjų bešalių, nesavanaudžių, idėjiškai nusiteikusių kritikų eilėse toli ne visi popieriai gerai sutvarkyti. Taip jau pasidarė pasauly, kad teatro kritikas netikėtai išdygsta. Nebuvo pasauly vyro, – žiūrėk, ir išlindo lyg Pilypas iš kanapių. O jo sprendimai tokie kategoriški, rūstūs, jo pamokslai – visažinančiojo balsu skelbiami. Ir, kas svarbiausia, sprendimai ir smerkimai niekuo nemotyvuojami. Tik neapeliuojamai paskelbiama: tas buvo geras, tas – blogas, tas – genijus, tas – menkysta. O spektaklio įsismaginę kritikai net nenagrinėja. Neanalizuoja vaidinti pasirinktosios medžiagos, nežiūri, kaip ji būtų galima interpretuoti ir kaip ji buvo interpretuota, – kiek pasirinktasai interpretavimo būdas yra tikslus ir pateisinamas. Jie nesirūpina suprasti, kokius uždavinius

teatro menininkai spektakliu norėjo spręsti, – kokias jie priemones tam pasirinko, kaip jas koordinavo ir sintetino, – kaip jų darbo vaisiai pasiekia žiūrovo dvasią. Jie visiškai netiria, ko teatras panorėjo ir kaip savo norą pateisino. Vietoj rimtos spektaklio analizės, kuri gal vienintelė teatrui galėtų šį tą duoti, bent teatro istorijai palikdama apčiuopiamą liudijimą apie buvusį spektaklį, – vietoj tokio pozityvaus darbo eina apriorinis skirstymas į kipšų ir angelų eiles. Nesvarbu, ar kartais angelų daugiau priskaitoma, ar kipšų, svarbu, kad tas paskirstymas nėra motyvuotas. Ir kaip dažnai tokiose recenzijose pasitaiko elementarinių klaidų, – iš visų teatrą liečiančių sričių! Ne kartą net pjesės turinys nesugebama tiksliai atpasakoti. Ir toks kritikas pasišauna mokyti ir teatro žmones, ir visuomenę. Kiek ir ko būtų galima iš jų išmokti?

Teisybė, dienraštinės spaudos rėmai neleidžia rašyti plačių recenzijų apie spektaklius. Noroms nenoroms tenka pasitenkinti trumpomis pastabomis. Kur čia bekalbėti apie sprendimo motyvavimą! Bet taip daro ne tik dienraščiai, taip daro ir storieji mėnesiniai žurnalai: jų kritikos rašinėliai niekuo nesiskiria nuo dienraštinių, – nors žurnalai turi daugiau ir laiko, ir vietos. Su žurnalais esti net dar blogiau, – jų rašinėliai darosi abstraktūs. Seniai spektaklis atskambėjo, seniai jau jo įspūdžiai išsisklaidė, jų vietą užėmė kiti, naujesni, todėl ir gyvesni, o žurnalai vis dar seną laikraštinį gromulą tebegromuloja... Spektaklis – ne literatūros veikalas, apie kurį galima atsiliepti anksčiau ar vėliau, – didelio principinio skirtumo nebus. Rodos, savaime aišku, kad žurnalinė kritika turėtų būti visiškai kitokia negu dienraštinė. Kaip gaila, kad šį elementarinį dalyką patys kritikai taip retai tesupranta!

Dienraščiai neduoda vietos kritikų sprendimams motyvuoti. Bet šitokia padėtis dar neatpalaiduoja kritikų nuo pareigos, pasakytume, *habilituotis*, įgyti teisių kritikos darbui. Kritikas savo rimtais darbais turi įrodyti turįs teisių kitiems mokyti ir teisti. Jis privalo kuriuo nors būdu parodyti, kad jis turi pakankamai ir žinių, ir skonio, ir patyrimo, nes tiktai pripažintas teisėjas ir

mokytojas tegali būti gyvenimo praktikoje atpalaiduotas nuo pareigos motyvuoti sprendimus. Savanoriui pamokslininkui visuomet galima įtikinamai pakartoti Čackio nuodingąjį klausimą: „O kas teisėjai?" Ir susidaro padėtis, kurią Grillparzeris apibrėžia su švelnia šypsena:

– Aš esu dėkingas kiekvienam, kuris su manimi kalbasi; bet jeigu jis tuojau nori mane pamokyti, aš pasižiūriu į meisterį porą kartų...

Magister dixit, – mokytojas tarė: to gana, mokytojas geriau žino, reikia jo klausyti. Bet visai kitas reikalas, kai *Pilypas iš kanapių dixit*. Šitokios kritikos rezultatas dažnai gyvenime esti toks: teatro menininkai daro viena, kritikai rašo visai ką kita, o publika vėl savo galvoja.

Sunku tikėti savanoriais recenzentais ir tada, kai jie sakosi norį patarnauti teatro menui. Jie paprastai tekalba apie premjeras, o tolimesnieji spektakliai jų dėmesio neverti. Nepasidomi net, ar jo kritika ką gelbėjo, ar įvyko vaidyboje kokių pakaitų, pagerėjimų. Jeigu teatro žmonės brangintų kritikų nuomonę, tai šitoks jų elgesys demoralizuotų kiekvieną teatrą. Suvaidinai premjerai, o toliau gali visai nesistengti, – juk niekas tavęs nepastebės, neįvertins! Jeigu kritikams tikrai rūpėtų teatro meno auginimas, jie taip nedarytų. Jie stengtųsi sekti ir fiksuoti kiekvieną meno žygį, pažangą, laimėjimą, visai nežiūrėdami, ar tai buvo premjera, ar dvidešimtasai spektaklis. Jie nesirūpintų ieškoti teatre tiktai bloga ir tas blogybes didžiarėkiškai skelbti spaudoje: jie rūpintųsi daugiau gera surasti ir tas gėrybes plačiau pagarsinti.

Kam tokia improvizacinė kritika reikalinga? Gal publikai? Vargu! Mačiusiam spektaklį ji mažai tereikalinga. O nemačiusiam – dar mažiau, nes tie rašiniai neduoda jokio buvusiojo spektaklio vaizdo, – iš jų nesužinosi, kas tame spektakly buvo gera ir kas bloga. Tokios kritikos reikalingumą publikai gražiai, nors ir labai nelinksmai apibrėžia Strindbergas sakydamas:

– Norėdamas pasižiūrėti klajojančio burtininko, aš nusiperku bilietą, kad burtininko monai suteiktų man malonumo. Bet

jeigu koks kritiškai nusiteikęs žiūrovas atsistoja ir ima aiškinti, kad auksines žuveles burtininkas traukia ne iš skrybėlės, bet iš savo frako kišenės, už tokį paaiškinimą aš nesu dėkingas. Jis sugadino man monų malonumą...

Gal toji kritika reikalinga kaip liudijimas, kaip medžiaga būsimam teatro istorikui? Reikia pavartyti senus laikraščių komplektus ir pabandyti, pasiremiant recenzijomis, restauruoti seniau buvusį spektaklį, jo eigą ar bent kurio aktoriaus vaidybą apibrėžti. Kas iš tokių pastangų išeis? Pasirodo, tų kritikų liudijimai taip vienas kitam prieštarauja, kad jų nieku būdu nesuderinsi, praeities vaizdo neatgaivinsi. Teatro istorikui reikia padirbti didelis sudėtingas ir kruopštus darbas, kol jis tuos liudijimus išvėto, – iš pelų maišo ištraukia keletą teisybės grūdelių. Besiorientuojanti į ateitį teatrinė kritika naudojasi kitokiais metodais, nieku būdu ne improvizaciniais!

O kiek toji kritika reikalinga pačiam teatrui? Štai vienas įžymus aktorius, režisierius, teatro vadovas, – ne mūsiškis, – savo gyvenimo ir darbo pabaigoje rašo:

– Aš neigiu laikraštinės recenzijos reikalingumą teatrui ir jo veikėjams; aš neigiu visas priežastis, dėl kurių gerbiamieji aktoriai domisi recenzijomis ir įsižeidžia dėl jų... Neskaitykite recenzijų, gerbiamieji aktoriai! Neskaitykite recenzijų, gerbiamieji žiūrovai, besirengią eiti į teatrą! Neskaitykite recenzijų, gerbiamieji, spektaklį atlankę! Neskaitykite recenzijų: jos gadina charakterį, sudarko įspūdžių smagumą, sugriauna iliuzijos malonumą...

Aš čia suminėjau kritikos ir teatro santykiavimo keletą pavyzdžių, pasemtų iš bendrosios teatro istorijos, ne iš mūsų gyvenimo. O ne taip seniai rašytojų profesiniame organe vienas iš senesnės mūsų rašytojų kartos nusiskundė, kad mūsų literatūrai daugiausia kenkia kritikai. „Kritikai – literatūros priešai", – viešai guodėsi jisai.

Gal pravartu būtų pasvarstyti ir kaip mūsų teatrinė kritika santykiauja su teatru? Kur ji yra teatro draugė? Kiek ir kaip ji padeda teatrui augti? Kaip artina teatrą su visuomene, – kaip ji

skelbia jo meilę? Ir kiek mūsų teatriniai kritikai savo skonį pagrindžia teatro menui esmingais dėsniais? Ir kokie jie yra, anot Belinskio, teatro poetai?

Būtų gera, kad į tuos klausimus atsakytų savo sąžinėje kiekvienas iš mūsų.

VAIKŲ TEATRAS

1. VAIKŲ TEATRAS LIETUVOJE

Vaikų teatro, kaip ir vaikų literatūros, reikalas pas mus jau seniai pribrendo. Tiktai literatūros reikalas lengviau spręsti, patsai darbas lengviau organizuoti ir sumanymai lengviau realizuoti negu teatro dalykai. Ir tai palyginti dar ne taip seniai buvo rimto pagrindo skųstis vaikų literatūros būkle. Nebuvo jos. Ar bent ji labai menka tebuvo. Tiktai pastarieji treji–penkeri metai atnešė šioje srityje mums žymių laimėjimų. Nūn vaikų literatūros ūgis, jos augimo tempas kiekybės ir kokybės atžvilgiu yra visiškai patenkinamas. Tokiais laimėjimais vaikų teatras dar negalėtų pasigirti. Nors ir čia bandymų, pastangų ir gerų norų netrūksta. Pavyzdžiui, prieš kelerius metus veikė pas mus net speciali vaikų teatro draugija, tuo reikalu išimtinai besirūpinusi. Mūsų valstybės *naujakuriškos* gyvenimo apystovos nebuvo palankios tos draugijos veiklai – ji turėjo likviduotis pačioje darbo pradžioje, atnešdama sočiai nemalonumų jos vadams. Jos likimo pavyzdys parodė, kad šioje srityje privačios iniciatyvos ir gerų norų pas mus dar nepakanka, – čia yra būtina valstybės ar bent stambesnių savivaldybių materialinė pagalba.

Susilikvidavusios draugijos darbą dabar bando tęsti įvairios valstybės įstaigos. Valstybės teatre Kaune suruošia bent po vieną spektaklį vaikams per metus. Panašūs veiksmai organizuojami, kaip praneša spauda, ir Klaipėdoje. Spektakliai sutraukia

daugybę vaikučių, – jiems jau pats atsilankymas į teatrą yra nelyginant didelė šventė. Spauda vienu balsu tokiems spektakliams pritaria, prašo jų daugiau ruošti. Valstybės radiofonas įvedė specialią „vaikų valandėlę", ruošdamas vaikams radijo vaidinimus. Valstybės drama ir baletas ėmė įvesdinėti vaikus aktorius net suaugusiems skirtuose spektakliuose. Švietimo ministerija, ragindama mokyklose steigti lavinimosi būrelius, tuo pačiu ragina ir vaidintojų mėgėjų kuopeles. Daug kur mokyklose tokie būreliai veikia – ir gražiai veikia. Pastangų netrūksta.

Tačiau gražių pastangų vaisiai ne visuomet yra tokie, kokie turėtų būti. Nekaltinant darbininkų ir anaiptol nenorint stelbti jų gerų norų, pravartu būtų pasiteirauti, kodėl vaisiai ne visuomet yra tokie, kokie turėtų būti. Ar kartais nesuklystama darbo metoduose? Ar teisingu keliu einama darbą organizuoti? Ar pačiuose pirmuose žingsniuose nenukrypstama klaidingų kelių linkme?

Šie klausimai kyla įsižiūrint į pasiektuosius vaisius. Tie klausimai yra drauge ir priverstinio pobūdžio. Atrodo, šio reikalo principines premisas esame dar nepakankamai išsiaiškinę. Nepakankamai išsiaiškinome ir praktines idėjas realizavimo priemones. Jas besiaiškinant tenka peržvalgyti dabar vartojamąsias ir panagrinėti, kur jos pasiekia savo tikslo ir kur jos turėtų būti iš esmės reviduotos. Dabar gyvenime keliama problema sprendžiama ketveriopai: 1) suaugę aktoriai vaidina pjeses vaikams, 2) greta suaugusių, vaidina ir vaikai (spektakliuose, skiriamuose lygiai vaikam, lygiai suaugusiem); 3) dalyvauja vaidyboje vieni vaikai ir 4) mokykliniai spektakliai. Kiekviena šių sprendimo formų turi savo uolius šalininkus ir ne mažiau uolius priešininkus. Vieni ir kiti turi svarių argumentų. Pratrūkusi mūsų spaudoje šiuo reikalu polemika rodo, kad vieni kitų negali įtikinti. Ne tik įtikinti, – net susikalbėti ne visuomet įstengia. O toks susikalbėjimas yra būtinas norint, kad dedamųjų pastangų vaisiai būtų džiaugsmingesni.

2. MOKYKLINIAI SPEKTAKLIAI

Švietimo ministerija ragina mokyklose steigti įvairius mokinių lavinimosi būrelius, pavyzdžiui, istorikų, gamtotyros, kraštotyros ir pan. Jų tarpe ne paskutinę vietą užima ir teatriniai būreliai, kurie svarsto šiokius tokius teatro veikalus, o svarbiausia: ruošia mokyklos sienose spektaklius ir vaidina. Vaidina patys moksleiviai ir žiūri jų vaidybos taip pat moksleiviai, daugeliu atvejų – vaikai. Aukščiausioji mūsų auklėjimo institucija, Švietimo ministerija, tokius vaidinimus ir aprobuoja, ir skatina. Iš to fakto gyvenime daroma toli siekiančios išvados. Jei Švietimo ministerija aprobuoja, tai, matyti, ši vaikų teatro forma visiškai atitinka savo uždavinį. Jei tokie spektakliai yra geri mokyklos sienose, kodėl gi jie nebūtų geri viešumoje? Juk ir mokyklos sienose vaidinama publikai, kuri dažniausiai susideda iš tos pačios mokyklos mokinių bei jų globėjų. Tačiau dažnai gi atsilanko į spektaklius ir kitos panašios mokyklos mokiniai. Žiūrovai – nebe vien „savi", yra ir „svetimų". Spektaklis pasidaro mažiausiai pusiau viešas. O jei šitokie spektakliai yra skatinami kaip pusiau vieši, tai kodėl gi jie negalėtų pasidaryti visiškai vieši? Jei į juos leidžiama kitos mokyklos auklėtiniai, tai kodėl gi nebūtų galima leisti su mokykla nesusiję vaikai? Iš čia savaime prašosi išvada: vaikų teatrą turi aptarnauti patys vaikai. Tai yra spektaklyje, skirtam vaikams, turi vaidinti patys vaikai...

Tokia išvada atrodo esanti visiškai logiška ir įtikinama. Visa nelaimė tiktai, kad ji daroma iš neteisingų premisų. Mokyklinių spektaklių prigimtis, būdai, uždaviniai yra visiškai skirtingi nuo viešųjų spektaklių, – nuo teatro vaikams. Tai skirtingų kategorijų reiškiniai.

Mokykloje yra būreliai: gamtininkų, istorikų, matematikų... Bet tie būreliai ir pasilieka mokyklos sienose. Jų darbas yra skiriamas tik sau. Jie neina viešumon publikos mokyti matematikos ar istorijos dalykų. Būrelių uždavinys: pačiuose būrelio dalyviuose žadinti to ar kito dalyko pažinimą bei meilę. Nė vienas to būrelio dalyvis nepretenduoja į mokslininko ar mokytojo

vardą. Mokyklose iš pat mažens vaikai mokomi dainuoti, piešti. Vėl, – niekas iš tokių mokinių nepretenduoja į menininko vardą, niekas savo piešinėlio nelaiko meno veikalu, nemano, kad jo piešinys žadintų estetines emocijas. Piešimo, dainavimo pamokos bei esą tų pačių sričių būreliai tesiekia tiktai lavinimosi tikslų. Piešti ir dainuoti mokosi beveik visi mokiniai, betgi menininkų, dainininkų bei dailininkų labai nedaug teužauga.

Lygiai tais pačiais tikslais teskatinami ir vaidybos būreliai: lavinimosi, dalyko meilės žadinimo tikslais. Čia dar prisideda ir pašaliniai, pasakytume, *pramogos* tikslai. Mokyklos sienose rengiamuose vakarėliuose lygiomis teisėmis su vaidinimu eina ir žaidimai bei šokiai. Ar tokio vakarėlio antroji, pasakytume, linksmoji dalis turi dalyviams mažiau vertės negu pirmoji (vaidinimas), tai dar labai didelis klausimas. Rodos, be žaidimų ir šokių mokyklinis spektaklis ir savajai publikai nebūtų per daug džiaugsmingas...

Mokyklinis spektaklis eina lavinančio žaidimo tvarka, – organizuoto, surepetuoto žaidimo. Jis turi auklėjančios, džiūgaujančios prasmės ne tiek publikai, kiek patiems vaidybinio žaidimo dalyviams. Publikai būtų daugiau naudos, jei vaidintų geri prityrę aktoriai menininkai. Mokyklinis spektaklis, kaip organizuotas kultūringas žaidimas, turi didelės auklėjamos prasmės. Tiktai jis savo esme primena ne viešą menišką spektaklį, bet vaikų kambarį, kur keli susirinkę pipirai žaidžia, tai yra vaidina. Žaisdami vaikai visuomet gi ką nors vaidina. Mokyklinis spektaklis yra tos pačios kategorijos dalykas kaip vaikų piešinėlių paroda, vaikų rašinėlių sąsiuvinis, vaikų „referatų" rinkinys... Jis iš esmės yra skirtingas nuo teatro, nuo meniško spektaklio, susijusio su tam tikra meniška idėja, tikslingumu, technika. Todėl tat anksčiau minėta daromoji iš mokyklinių spektaklių išvada yra klaidinga ir klaidinanti. Ir vis dėlto ji tebėra daroma, ji turi savo šalininkus net pedagogų tarpe. Todėl tenka toji išvada perkratyti dar`kartą iš kitos pusės.

3. VAIKAI AKTORIAI VAIKŲ TEATRE

Iš mokytojų tenka nugirsti formulę, apibrėžiančią vaikų teatro (= teatro vaikams) idealą: *vaikų publikai vaikiškos pjesės ir vaikai aktoriai.* Ši formulė atrodo esanti labai pedagogiška, kitas pasakytų: montesoriška. Paviršutiniškai žiūrint, ji galėtų pasirodyti net žavinga. Tai juk vaikų veiklos, savarankiškumo auklėjimas! Ir kas geriau scenoje galės vaikiškai elgtis, kas vaikam bus geriau suprantamas ir atjaučiamas, jeigu ne patys vaikai? Tai tiesa, betgi... Įsivaizduokime valandėlei, kad minėtoji formulė apibrėžia vaikų teatro idealą. Ją priėmę kaip tokią, tuojau pastebėsime ją esant nepilną. Reikia papildyti. Jeigu vaikai geriau moka vaikiškai elgtis, tai tokiame vaikų teatre tegali būti vaidinamos pjesės tiktai apie vaikus. O jei vaikai vaikus geriausia žino, tai tegu ir pjeses patys vaikai rašo. Vadinas, formulė tenka jau keisti: vaikų publikai vaikų parašytos apie vaikus pjesės ir vaikai aktoriai. Tuomet, žinoma, ir režisierius turi būti taip pat vaikas. Vaikas – dramaturgas, vaikas – režisierius, vaikai – aktoriai... Taip kaipgi čia tokioj kompanijoj dailininkas pasiliks suaugęs? Vadinas, ir dekoracijos bei kostiumai turi būti pačių vaikų pagaminti pagal vaikų eskizus. Ir butaforija, ir rekvizitas turi būti taip pat vaikų darbo, – kaip vaikų kambary... Ir grimas – taip pat vaikų. Staliai, pečkuriai, elektromonteriai – taip pat vaikai. Ar ne geriau, ne pedagogiškiau būtų, kad visa ši graži giminėlė ir vaidintų pačių vaikų pastatytuose rūmuose, – kam gi čia reikalingas suaugęs architektas?

Aukščiau minėtos formulės autorius pedagogus būtų galima suprasti ir pateisinti, jeigu jie būtų logiški ir nuosakūs iki galo, – jeigu jie savo formulę papildytų logiškai būtinais elementais. Bet tolesnių logiškų išvadų (iki vaiko elektromonterio ir architekto!) jie patys nusigąsta. Ir gerai daro, kad nusigąsta. Bet tuo jie parodo, kad ir jų formulė tėra iš smėlio sulipdyta...

Vaikų darželiai neišsiverčia be žaisliukų. Kas juos gamina, – vaikai? Turbūt kad ne! Yra vaikų literatūra. Kas ją rašo? Kas iliustruoja vaikams skiriamas knygas? Patys vaikai? – Ne, ir dar kartą

ne! Rašo ir iliustruoja suaugę žmonės, patyrę, išėję tinkamus mokslus, įgiję būtinos technikos ir, žinoma, turį atitinamą talentą. Rašo vaikams knygas Pranas Mašiotas, S. Čiurlionienė, Bern. Brazdžionis, Petras Cvirka... Prie šių vardų jokie komentarai nereikalingi. Iliustracijas piešia: Galdikas, Ušinskas, Kulakauskas, Tarabildienė... Iliustracijos jų tokios, kad įdomu ir suaugusiems pasižiūrėti, – tiek jose talento, tokia didelė meniška jų vertė!

Tiesa, kartais rašo ir iliustracijas gamina patys vaikai, – patys skaito ir žiūri. Jie net laikraštėlius leidžia, – ir mokyklose, net vaikų darželiuose. Jie tai daro tuo pačiu uolumu ir tais pačiais sugebėjimais, kaip ir kai „indijonais žaidžia"... Ar sutiktų bent vienas pedagogas, minėtosios formulės šalininkas, savo vaikų skonį, intelektą, jausmus lavinti vien tiktai pačių vaikų gaminama ir iliustruojama rašliava, – neduoti jiems skaityti to, ką yra sukūrę suaugę? Turbūt tokio pedagogo tėvo neatsirastų. O jeigu toks panoptiškas unikumas ir atsirastų, tai nelabai ką tepeštų. Pagal veikiančius įstatymus jis turėtų savo vaikus leisti į mokyklą, kurioje iš vaiko daugiau pareikalaus. Mokykloje pareikalaus, kad vaikas ne tiktai „literatūra" žaistų, bet kad jis ir lavintųsi, ir mokytųsi. Žaidimas rašiniais ir piešiniais – vienas dalykas, o vaiko auklėjimas – visai kas kita.

Palyginti lengvesnėse kūrybos formose, literatūroje ir tapyboje, reikalaujame mokėjimo, tikslingumo, talento, o vaidyboje, toje sunkiausioje kūrybos formoje, viso to nereikia? Kaipgi tai nereikia? O toksai nereikalingumas seka iš tos nelaimingosios formulės: vaikų teatre vaikai aktoriai... Tarytum suvaidinti tą ar kitą vaidmenį būtų lengviau, negu kokią apysakiūkštę sulipdyti ar žaisliuką pagaminti! Reikalaujame vaikams gerų apysakų, eilėraščių, iliustracijų, – kodėl gi vaidyba jiems turėtų būti duodama bloga? Argi vaikams geriau tinka bloga vaidyba, menkas teatro menas negu geras? Ir kokiu gi būdu tie vaikiškieji pedagogai galėjo susidaryti tokią blogą nuomonę apie mūsų vaikus?

Pagaliau, kiek toji pedagogų nuomonė yra klaidinga, parodo ir mūsų gyvenimo patyrimas. Kauno valstybinis radiofonas kurį metą šioje srityje darė bandymų. Į radiofoną buvo atga-

benama po kelias dešimtis vaikiūkščių iš pradžios mokyklos ir jie radiofone buvo verčiami dainuoti, deklamuoti, valio šūkauti ir dar kažką tenai veikti. Palyginti geriau jiems išeidavo valio šūksniai. Tiktai vidujai nepagrįstas, formališkas nesibaigiantis valiojimas pasirodė esąs gana nuobodus dalykas. Viskam gyvenime turi būti laikas ir atitinkama vieta. Su dainomis ir deklamacijomis išėjo kiek prastesnis reikalas. Pradžios mokyklos mokinių balsai nesutvarkyti, dikcijos – jokios. Tokiame amžiuje iš vaikų viso to ir reikalauti negalima. O be viso to koks gi gali būti menas, koks įdomumas gargaliojimo, meksėjimo ir cypimo klausyti? Vaisiai buvo liūdni. Tos vaikų valandėlės pasidarė įdomios tiktai patiems dalyviams kaip pramoga, bet klausytojams – tuščia vieta. Eksperimento nepasisekimą pabrėžė ne tik žurnalas „Naujoji Romuva", bet ir „Lietuvos Aidas" – ir gana rūsčiu straipsniu. Eksperimento menkysta gal taip nekristų į akis, jeigu radijo aparatas nebūtų toks, tariant, nepatriotiškas padaras. Pamygai mygtuką – ir girdi, kaip kiti tą patį darbą dirba. Ir dirba jie kitaip. Pavyzdžiui, kad ir tie patys bolševikiški rusai. Vaikų valandėlei jie duoda Mocarto, Bethoveno, Glinkos, Čaikovskio, Musorgskio kūrinius. Prie fortepijono sodina pirmaeilius pianistus, leidžia dainuoti geriems dainininkams. Puikūs dramos aktoriai deklamuoja gerus eilėraščius, geras radijo pjeses vaidina. Mūsų vaikai rusiškai nesupranta: jiems paaiškini bendrą situaciją ir mintį, ir jie toliau vien iš intonacijų esmę suvokia. Ir įdomu jiems klausytis.

Šį pavyzdį čia minime anaiptol ne dėl perdėto pesimizmo: peikti sava ir girti svetima. Pavyzdžiu tiktai norėjome pailiustruoti mūsų negerovės priežastį. Kiti vadovaujas kitokiais principais negu mūsų veikėjai eksperimentatoriai. Kiti vaikams rūpinasi duoti *meniškai aukštai vertingą medžiagą aukštai meniškai vertinga forma*. Ir vaisiai – labai geri. Mes gi duodame visiškai *menką medžiagą ir be jokios formos*, nes pasakyti *menka forma* būtų jau per daug pasakyta.

Kitur vartojamas darbo principas nėra koks specialiai rusiškas ar švediškas principas, kad jis mums netiktų. Tai yra visiems žmonėms bendras rimto kultūringo darbo principas.

Principas: *vaikam žiūrovam* (ar radijo klausytojam) *vaikai aktoriai* į rimtumą negali pretenduoti. Šis principas radiofone tiktai tuomet tegalima būtų pateisintas, jei į radiofoną būtų žiūrima kaip į įstaigą, neturinčią jokios vertės auklėjimo reikalams. Lygiai tas pat ir teatro reikaluose. Jeigu teatro uždavinys būtų atstoti vaikų darželį, tai, žinoma, galėtų būti jame ir vaikai aktoriai. Bet jeigu teatras nori pasilikti ištikimas tiems uždaviniams, kuriems jis yra pašauktas, jeigu jis nori būti platesnės reikšmės kultūrinio gyvenimo faktoriumi, tai jis nedvejodamas turi pripažinti, kad „vaikų aktorių" principas yra tikrai vaikiškas. Rimtame darbe tam principui nėra vietos. Teatro pareiga, kiek jis nori aptarnauti vaikų publiką, duoti atitinkamą, bet meniškai vertingą turinį atitinkama meniška vertinga forma. Ieškant šios formos turi būti pasirūpinta atitinkamomis priemonėmis. Vaikai aktoriai – jokia priemonė vertingam kūriniui aukšta forma skelbti. Čia reikia visiškai ko kito... Kas ir kaip daryti – kalba bus toliau.

4. VAIKAI AKTORIAI SUAUGUSIŲ TRUPĖJ

Dabar pas mus maža kas teabejoja, kad vaikai gali dalyvauti suaugusiųjų trupėje ir vaidinti vaikiškas „roles", – lygiai suaugusiem, lygiai vaikam skiriamuose spektakliuose. Tai priimama kaip neginčijama taisyklė. Taip samprotauja ne tik diletantai, mėgėjai, bet ir specialistai profesionalai. Valstybės teatras, pavyzdžiui, vaikus aktorius suaugusių trupėj plačiai naudoja – ir dramoje, ir balete. Todėl ir šis reiškinys pravartėtų konkrečiau pasvarstyti. Einant kalbai apie vaikus, pirmoj eilėj tenka reiškinys patikrinti pedagoginiu atžvilgiu, o toliau – ir meniniu, – teoriškai ir praktiškai.

Pedagoginiu atžvilgiu vaikų dalyvavimas suaugusių trupėje, ir dar viešuose spektakliuose, yra visiškai neleistinas reiškinys. Aštuntą valandą vakare vaikui vieta lovoje, o ne scenoje. Vaikas, pradėjęs vakarais vaidinti, iškrypsta iš vagos. Atsiran-

da šiame amžiuje niekuo nepateisinama ambicija, suardanti bet kurią vaiko vidujinę drausmę. Vaiko tolesnis mokslinimas, santykiai su amžiaus draugais, vaiko charakteris tokiuose vaidinimuose palaužiamas. Į daugelį tokių spektaklių, kur vaikai eina aktorių pareigas, išmintingi tėvai pedagoginiais sumetimais savo vaikų net kaip žiūrovų neleidžia: netinkama vaikam pjesė, netinkamas spektaklis. Jei tokie spektakliai vaikam net žiūrėti nepatartina, tai kaipgi gali būti patartina vaikam tokiuose spektakliuose „dalyvauti"? Juo labiau tokie vaidinimai yra neigiamas reiškinys, kad vaiko dalyvavimas spektakliuose paprastai yra pagrindžiamas ne vaiko gabumais, bet pripuolamomis aplinkybėmis. Apie 7–12-kos metų vaikiūkščio talentą per anksti kalbėti. Gal tik genijai šiame amžiuje pradeda reikšti šiokius tokius savo gabumų požymius. Bet genijai – ne pavyzdys. Jie patys sau taisyklė ir įstatymas, ne pagal juos tenka normuoti gyvenimo reiškiniai. Šiokią tokią išimtį iš bendrosios normos galėtų sudaryti vadinamieji „vunderkindai", kurių reikalas kol kas per mažai tėra ištirtas. Atrodo, kad vunderkindiškumas maža ką bendra teturi su genialumu. Dėl kažkokių likimo suktybių vunderkindai dažniausiai esti žydų giminės ir pasireiškia muzikos srity. Ne kartą esti, kad mažametis vaikėzas stačiai stebina savo muzikiniais sugebėjimais, – stebinantis smuikininkas, pianistas, net dirigentas. Tuojau toks vaikiūkštis ima koncertuoti, uždarbiauti, o kai užauga – toliau šiokiadieniškumo nebenužengia. Stebino pasaulį savo sugebėjimais Chaplino bendradarbis pipiras Cooganas. Dabar jis užaugo, rodos, vesti rengias, tik apie jo talentą nebegirdėti.

Dabar kinematografuose figūruoja „populiari" mergytė Shirley Temple, – graži, meili, maloni ir, matyti, gabi mergytė. Išmiklinta, išdresiruota. Ir dvasioje visiškai sužalota, – gaila stačiai. Išmokyta daryti tokių dalykų, kurių vaikams žiūrėti nieku būdu nepatartina! Kas iš jos bus, kai suaugs? Kokius padėkos žodžius tars ji tiems, kurie ją negailestingai eksploatuodami išstūmė į biznio areną, sutrukdė sveiką augimą ir brendimą? Jei jai ir pavyks išsilaikyti gyvenimo paviršiuje, kiek tai kančių

reikės pakelt? O kas bus, kai ateis tas laikas, kai ji dėl savo amžiaus nustos vaikiško žavingumo ir bizniui nebetiks? Kur ji dėsis? Kaip susitaikys su gyvenimu?

Tiesa, kiti vunderkindai ir suaugę lieka neblogi meisteriai. Tačiau tokių nedaug tėra. Daugumas vunderkindų vaikyste apsiriboja. Pasilieka neišspręsta psichologinė problema: o kas, jei vunderkindai jaunatvėje nebūtų išsieikvoję, – gal brandos amžiuje jie tikrai būtų pradėję stebuklus daryti? Ar nesubrendusio talento per ankstyva eksploatacija nepražudė genijaus? Tiek to, – vunderkindų problema tebelaukia savo sprendėjų, ir ne ji mums dabar rūpi. Norėjome ja pasinaudoti tiktai pabrėžti, kad vunderkindų buvimo faktas dar nėra joks argumentas vaikų aktorių naudai...

Valstybinėj dramoj ir balete atskiriems vaidinimams naudojami vaikai aktorių pareigoms eiti. Žiūrovai, publika vaikus paprastai priima labai nuoširdžiai, – ploja jiems daugiau negu suaugusiems. Visas dėmesys sukaupiamas ties vaikais, vos jie tiktai pasirodo scenoje. Tiktai tas dėmesys yra visiškai antimeniško, antiestetiško pobūdžio. Žiūrovui rūpi, ar vaikiūkštis neužmirš padaryti to, ko jis yra išmokytas, ar nenusigąs publikos, ar jam kokia negerovė scenoje nepasidarys. Vienoje dramoje aktorė, vaidinanti motiną, atsisveikinanti ilgam laikui su dukrele kūdikiu, klaikiai rankomis orą graibalioja ir kuksi, o vaikiūkštis nusigręžia nuo tos mamos simuliantės, su lengvučiuke patenkinta šypsena dairosi į salę. Tamsu joje, ten tiek daug nepažįstamų dėdžių ir tetų prisirinko, ir visi jie mato, kokia aš aktorė! Iš vaikiūkščio ir reikalauti daugiau negalima. Tegu geriau šypsos, negu verkia. Tiktai vaikučio šypsena, per ankstyvos ambicijos sužadinta, pjaute papjauna visą spektaklio nuotaiką. Kad ir kažkaip gerai vaidintų aktorė motina, vaikiūkštis vis tiek dramatišką sceną pagadins. Tokios scenos yra ne kas kita, kaip šampano mišinys su kvasu ar medaus su degutu: čia ir čia skystimas, tik skonis ne tas! Lieka visiškai nesuprantama, kaip rimti žmonės gali publikai siūlyti šitokį erzacą ir sakyti, kad tai yra menas...

Dar neskanesnis erzacas vietoj meno duodama kai kuriose

baleto spektakliuose. Baleto menas – dar sunkesnis, iš aktoriaus dar daugiau reikalaująs. Gilios provincijos baletininkai, šokdami ir žiūrėdami į publiką, paprastai saldžiai šypsosi, – visiems gi žinoma provincijos baletininkų „dežuruojanti šypsena". Ir mažametės „šokėjos" pirmoj eilėj išdresiruojamos... šypsotis! Publika kuždasi: žiūrėk, kokia maža, o kaip ji jau koketuoja! Teisybė, vieną kartą baleto *pas* ir mažametės moka padaryti, – pakankamai išdresiruotos. Tiktai nuo mokėjimo atlikti pavienius *pas* iki baleto meno dar labai tolimas kelias. Sunku įsivaizduoti, kad to nesuprastų atsakingi baleto vadovai. Jie tai gerai supranta, tai kodėl ne meniškai elgiasi? Tai dar sunkiau suprasti. Kiti sako, kad toks elgesys esąs geriausia priemonė privačiai baleto studijai reklamuoti. Žinoma, piktieji liežuvininkai klysta taip sakydami...

Nesigilinant į tamsių paslapčių spėliojimą, lieka konstatuoti tiktai faktai: a) suaugę atsakingi žmonės naudoja mažamečius vaikus aktoriaus pareigas eiti; b) vaikas aktorius veikia į žiūrovus ne meniškai, – veikia greičiau antimeniškai, nes sugriauna suaugusiųjų aktorių, profesionalų, sukurtuosius vaizdus ir nuotaikas, paraližuoja tolimesnės spektaklio eigos meniškumą.

5. VAIKŲ AKTORIŲ PATEISINIMAS

Vaikam aktoriam pateisinti turima nemaža argumentų. Jų visų nė nesuminėsi. Kai kurie jų vis dėlto yra labai įdomūs.

Kaipgi tai vaikas aktorius negali sukelti estetinio pobūdžio emocijų? O kiek vaikai yra sužadinę puikiausių meno paveikslų? Žadindami, įkvėpdami tapytojams puikius paveikslus, vaikai ar jau nebuvo estetinis veiksnys? Nežadino estetinių emocijų.

Teisybė, vaikų siužetais yra pagaminta daug gerų paveikslų. Tik iš to fakto dar neseka jokių išvadų. Vaikas, sužadinęs meno paveikslą, yra kūrybos objektas, o ne subjektas, – paveikslą kuria dailininkas, o ne vaikas. O antra, – ir visiškai negražūs daiktai gali sužadinti gražius paveikslus. Žinome net ištisas

meno sroves, kurios šlykščiausiuose gyvenimo reiškiniuose stengėsi surasti tokių elementų, kurie, įsijungę į meno kūrinį, tampa estetiškais veiksniais. Ir čia estetiniu veiksniu tampa ne patsai realusis reiškinys ar daiktas, bet meno kūrinys. Daug kas sužadina gerus paveikslus, gyvi ir negyvi daiktai,– žalčiai ir dirvonai, kibirai ir varlės! Ne kiekvieną daiktą, sužadinantį gerą paveikslą, galima tempti į sceną. Pats savaime gražus vaikas dar nėra joks estetinis veiksnys.

Metas ir mums būtų skirti grožį gamtoje (natūroje) ir grožį mene. Tai yra visiškai skirtingos kategorijos dalykai. Gamtos grožis nieko bendra neturi su meno grožiu. Gamtos grožis yra, kaip sakoma, anestetinis dalykas, gyvenąs saviškais dėsniais. Mūsų laikų estetikos mokslininkai meno ir gamtos grožio skirtingumą apibrėžia šitokiu būdu:

> Kaip ir kiekviena kita žmogaus veikla, taip ir meniškoji kūryba ima iš gamtos (iš natūros) savo materialinius elementus ir savo įspūdžius, kuriuos menininkas formuoja, besivaduodamas vidujiniais meno dėsniais. Ne gamtoje (ne natūroje) ir glūdi tai, kas charakteringa meniškai veiklai. Meniškoji veikla yra ne kas kita, kaip plačiai suprantama technika. Tai yra: harmonijos sudarymas, stilizacija, ornamentacija, idealizacija ar kuris kitas sinonimas, visuomet per platus ar per siauras, kad jis galėtų teisingai žymėti *aukščiausiąjį įprasminimą*, kurį pasiekdama kūrybinė dvasia paverčia grožiu visas *indiferentaus gyvenimo duomenis*, pritaikydama jas naujiems *estetinės sąmonės* žmogiškiems įstatymams, – perversdama jas į šią vienintelę ir suprantamą kalbą...
>
> Šią techniką – meno esmę – negalima apibrėžti vienu žodžiu. Nes menas nėra viena iš tų fiktyvių substancijų, kurias filosofai, žongliruodami sąvokomis, įspaudžia į abstrakčią formulę ar frazę, siekiančią efekto. Jinai – meno esmė, technika – nuolat bejudąs elementas. Jinai – kiekvieną estetinės evoliucijos momentą – yra savo vidaus arba specifinių ir laukujų, arba anestetinių duomenų kūrybinio suglaudimo vaisius.

Taip estetikos mokslininkai (Charles Lalo) apibrėžia meno ir gamtos duomenų santykius. Ir vaikas scenoje, gražus vaikas, galįs sužadinti gerus paveikslus, yra anestetinis reiškinys, negalįs sukelti estetinių emocijų. Tai yra indiferentaus gyvenimo reiškinys, objektas, laukiąs kūrybinio subjekto. Vaikas scenoje

jau pat savo buvimo faktu perkelia žiūrovą anapus estetinio stebėjimo sienos: yra natūra, bet nebėra meno.

Šis teigimas gali sugundyti norą griežtai pasipriešinti:

– Kaipgi tai vaikas yra indiferentaus gyvenimo darinys? Netiesa, kad vaikas aktoriaus gyvena vien tiktai dresūra! Vaikai moka „įsijausti", jie giliai gali atjausti tariamus žodžius! Vaikai šokėjos kai kada sukinius, pavyzdžiui, „puantus", padaro geriau negu suaugusios šokėjos!

Šitokiame proteste, žinoma, yra nemažai tiesos. Tačiau ir jame – ne viskas gerai. Visų pirma tokiai suaugusiai šokėjai, kuri „puantus" daro blogiau už vaikus, scena – nelabai tinkama vieta. Virtuvėj gal ji galėtų sėkmingiau sunaudoti savo sugebėjimus. Blogi suaugę aktoriai – joks vaikų aktoriškumo pateisinimas. O antra, – jeigu vaikai atjaučia tariamuosius žodžius, tai dar visai nereiškia, kad jie gali būti aktoriai, menininkai kūrėjai. Vaikai dažnai atjaučia ir gamtos grožį, bet kol jie išmoks jį perduoti paveikslo ar eilėraščio pavidalu – reikės jiems pereiti labai tolimas kelias. Galimas daiktas, jie to ir niekuomet neišmoks. Ne visi suaugusieji jautrūs žmonės yra poetai ar dailininkai. Maža sugebėti atjausti, reikia mokėti atjautimo vaisius sunaudoti kūrybos aktui, – reikia mokėti vaizduoti. Čia priklauso ir sąmoningas darbas, ir mokėjimas panaudoti materialines priemones (pvz., savo kūno duomenis), ir meniška idėja, ir tikslingumas – atsižiūrint spektaklio visumos, ir daugelis kitų dalykų, aktoriui kūrėjui būtinų, bet vaikui visiškai neprieinamų!

– Jeigu mažamečių negalima leisti į sceną, tai kaipgi nustatyti amžių, nuo kurio jie jau galima leisti? Juk baleto menininkai turės pradėti mokytis nuo mažens, nuo 8–9 metų amžiaus,– nuo kurio amžiaus baletininkus jau galima rodyti?

Gana kazuistiškas klausimas. Tik jis nėra toks baisus, kaip jis atrodo. Tiksliai datos nustatyti negalima, – ne visi žmonės vienodu tempu bręsta. Leisti galima į sceną jaunus aktorius, kai įsigys būtinos technikos, kai pradės sąmoningai veikti ir pajus menišką atsakymą,– kai subręs kaip aktoriai ir žmonės, – kai pasidarys scenai reikalingi kaip aktoriai, o ne kaip vaikai! Tiesa,

kad baletininkai turi mokytis iš pat mažens, bet iš to visiškai neseka, kad vaikai būtų galima leisti į viešus, meno tikslų siekiančius spektaklius. Leidžiant tokiem mokiniam dalyvauti rimtuose spektakliuose, reikėtų ir pirmos klasės gimnazistų piešiniai gabenti į meno parodą, ir vaikėzą, pramokusį gaidų, statyti operoje solistu! Ir operoje, ir meno parodose tokie reikalavimai (nežiūrint, kad vaikėzas moka kubą nupiešti – balete „puantus" daryti) būtų palaikyta neskoningu nesusipratimu.

Operai ir meno parodai – tai menkysta. O baletui, dramai, radiofonui – tai išminties pažymys? Meniško atsakymo bei sąžiningumo pasireiškimas?

Gyvenimas toks jau išdavikiškas padaras: kartais visiškai aiškius dalykus labai sunku suprasti...

6. VAIKAI, TECHNIKA, MENAS

Kai kurie dalykai dėl jų elementarumo nepatogu net svarstyti viešai. Tačiau kas gi daryti, jei dar daug kam teatro ABC tebėra nežinoma?

Kitas vaikų aktoriškumo šalininkas poleminiame įkaršty samprotauja net šitokioje plotmėje.

– Nenori leisti vaikų aktorių į sceną? Reikalauji, kad ir vaikų roles vaidintų suaugę. Na, o jei pjesė reikalauja mažo vaiko, lopšy tebegulinčio, – tai ir į lopšį guldysi suaugusį?

Vėl, galvojimas gana logiškas, tik, visa nelaimė, – antiteatriškas.

Gerai, paguldysi į lopšį gyvą vaiką. O ką veiksi, jeigu vaikui kas nors lopšy pasitaikys, kaip tai ne kartą gyvenime esti, ir jis visai ne laiku pradės verkti? Kas tuomet iš pjesės, iš spektaklio beliks? Rimta gera pjesė nereikalauja gyvus vaikus į lopšį guldyti. Gyvų kūdikių reikalaujanti pjesė tokio reikalavimo faktu sukelia pagrįstų abejonių: pjesės autorius ar daug išmano apie teatro reikalus? Ar ne geriau būtų tokia pjesė kimšti į krepšį? Pagaliau įsivaizduokime, gera pjesė, meniška, rimta, ir vis dėl-

to reikalauja scenoje kūdikio lopšy. Kas tuomet daryti? Štai ką kiti darė.

XVIII amžiuje buvo garsus aktorius Harrickas. Pasakojama, pas jį kartą susirinkus keliem draugam užėjo kalba apie vaidybos techniką. Harrickas, daug negalvodamas, pasiėmė pagalvę ir sako:

– Aš esu motina, o štai kūdikis!

Harrickas pradėjo pagalvę supti, liūliuoti; netyčia atsirėmė prie atviro lango, lyg užsimiršo – ir pagalvė iškrito iš rankų pro langą – nuo trečio aukšto. Visi buvę kambary [iš] išgąsčio suklìko, pašoko ir puolė gelbėti iškritusį kūdikį! Ir negreit atsikvošėjo ir suprato, kad tai buvo vaidyba, ne tikrovė, kad iškrito pagalvė, o ne kūdikis! Harrickui įtikinti žiūrovams nei grimo, nei kostiumo, nei gyvo kūdikio nereikėjo!

Garsus prancūzų aktorius (XIX a.) Coquelin pasakoja apie vieną prancūzų valstietį, mokėjusį imituoti paršiuko kriuksėjimą. Esą tas valstietis pasiimdavęs tuščią maišą, maigydavęs jį mugėj ir pats kriuksėdavęs, – baisiai publikai patikdavę: ji jam už meną gražaus skatiko sumesdavusi. Kitas valstietis, visa tai matęs, nusprendė dar geriau pasipelnyti: įmurkdė į maišą gyvą paršiuką ir ėmė jį maigyti, – paršiukas žviegė, kaip ir pridera paršui. Tik sumaniam valstiečiui joks biznis iš to neišėjo: publika jį stačiai nukumščiavo, – jai meno reikią, o ne gyvo paršo!

Genialus rusų aktorius Močialovas vienoje rolėje, pagal pjesės eigą sėdėdamas prieš veidrodį, mato, kaip jo tariamas draugas įpils nuodų į taurę, iš kurios jis turės gerti. Močialovas, tai pamatęs, nieko nedaro, nė žodžio netaria, tik atsistoja. Bet taip atsistoja, kad visa publika, esanti teatre, išgąsčio pagauta, atsistoja drauge su aktoriumi!

O štai cirko klounas. Vaikino vieta – arena, smėlis ar pjuvenos. Rankose nieko neturi. Netardamas nė žodžio, vaidina meškeriotoją. Užsižiopso. Įkrenta į vandenį, išropoja ant kranto visas šlapias. Arenoj – nei vandens, nei meškerės, o meškeriotojo iliuzija – pilniausia!

Štai ką reiškia aktoriaus technika!

Reikia scenoje kūdikio – paimk lėlę ar „butaforišką kūdikį" – ir vaidink! Taip vaidink, kad žiūrovai patikėtų butaforiško kūdikio gyvybe. Nemoki, negali savo vaidyba žiūrovo įtikinti? Jei vaidybos įtikinimui reikalingas gyvas vaikas, tai ar ne verčiau gerbiamajam būtų pastoti kur aukle į vaikų lopšelį, – ne aktorium vadintis?..

Pas mus dar dažnai pamirštama, kad butaforiški daiktai, net daikto simboliai scenoje žiūrovus stipriau veikia negu tikrieji gyvenimiški daiktai. Kartais daikto scenoje nebuvimas daro didesnio įspūdžio negu pats daiktas, atsidūręs scenoje.

Rusų imperatorius Petras Didysis buvo pasikvietęs vokietį profesionalą aktorių Kunstą teatro reikalais rūpintis Maskvoje. Kunstas gailiai skundės savo likimu. Rusai jį esą kaltinę, kam jis publiką apgaudinėjąs: drabužiam vietoj auksinių papuošalų duodąs visokių blizgučių. Kunstas nusiminęs carui skundžias: pagaliau ir maskviečiai turį suprasti, kad tikras auksas niekuomet scenoje taip neblizgės, nedarys publikai aukso įspūdžio, kaip tai daro menki blizgučiai. Kunstas buvo patyręs žmogus ir geras aktorius...

Pasakojama, koks buvęs padarytas eksperimentas vaidinant žiaurią Websterio pjesę „Annabella ir Giovanni". Pagal pjesės eigą herojus įbėgąs į sceną, ant špagos užvėręs tik ką nužudytosios herojės širdį. Žiūrovus šiurpas nukrėsdavęs, o širdis buvusi simboliška, iš flanelės pagaminta. Sumanyta žiūrovus dar labiau sujaudinti: herojus pabandęs vietoj flanelės gabalo užverti ant kardo neseniai papjauto avino širdį: publika nebesijaudino. Įspūdžio nebeliko. Koktu pasidarė.

Bavarijos miestely Oberammergau ir Tirolio kaimyniniam miestely Erle kartais vaidinama Kristaus Kančios. Abiejuose miesteliuose vaidyba eina ta pačia tvarka: kaitaliojasi pagrečiui Senojo ir Naujojo Įstatymų paveikslai. Prieš pat Kristaus pakėlimą ant kryžiaus vaizduojama, kaip Gerasai Piemuo ieško paklydusios avies. Oberammergau – Piemuo vaikšto po kalnus; iš jo mostų, laikysenos, žodžių aišku, kad viena avių kaimenė yra čia kažkur netoli. Paveikslas – dailus ir įspūdingas. O kaimyni-

niame Erle – daugiau natūralizmo. Paskui Gerąjį Piemenį sekioja gyvos avelės. Gerasai Piemuo šventas giesmes gailiai gieda, – ir sekiojančios avys jam pritaria: bliauna. Oberamergau publika ašaras šluosto, o Erle – linksmai juokias. Toliau sekanti Kristaus nukryžiavimo scena visiškai pagadinta, – nieks jos rimtai nebepriima, negali susikaupti! Režisierius Komisarževskis kadaise daręs tokį eksperimentą, beįscenindamas Faustą. Pagal pjesės eigą reikalingas tenai šuo, pudelis. Komisarževskis gavęs gerą pudelį, išmokslinęs jį, išdresavęs. Pudelis scenoje laikęsis labai padoriai, daręs visa, kas reikėję. Ir vis dėlto: vos pudelis scenoj pasirodydavęs – publikoj pratrūkdavęs juokas! Toliau režisierius nusprendęs pudelio į sceną nebeleisti. Aktorius, vaidinęs Faustą, kreipdavosi į tamsų tuščią kampą, kuriame turėtų būti pudelis. Ir publikai tai darę įspūdžio, – ji net girdėjusi klaikius pudelio žingsnius, pudelio, kurio visiškai nebuvo!

Vaikai aktoriai scenoje – tas pat Komisarževskio pudelis ar Erlio naivių tiroliečių avelės. Skirtumas tik tasai, kad pudelio dalyvavimas – ne meniškas žygis, o vaikų – ir ne pedagogiškas.

Pagaliau sceniškas „pudeliškumas" – ne vienų tiktai vaikų privilegija. Tuo gali pasižymėti ir suaugę, einą aktorių pareigas, – dresiruoti, bet ne menininkai.

Dar pabaigoj XIX a. Maskvos valstybiniuose teatruose statistų pareigom eiti buvo naudojami kareiviai: teatro direktorius pareikalauja tiek ir tiek kareivių, komendantas atsiunčia. Kareiviams mažiau mokėti tereikėjo. Vienas komendantas buvo geros širdies žmogus, norėjo, kad daugiau kareivių pasipelnytų: kas kartą siųsdavo vis naujus kareivius. Kartą kareiviai atvyko 5 min. prieš spektaklio pradžią, – repeticiją daryti nebėr kada. Režisierius, vaidinęs toje pjesėje, susitarė su kareiviais: jie visi scenoje turi daryti tą pat, ką darys režisierius. Pasitaikė, kad režisierius užmiršo savo paties duotąją kareiviams instrukciją. Režisierius scenoje susikišo rankas į kišenę – ir kareiviai kiša, režisierius pasisveikino su kitu personažu – ir kareiviai kits su kitu sveikinasi; režisierius pakėlė koją ir pasikasė pakaušį – ir

visi statistai, visa minia kelia koją ir pakaušį kasos!.. Kitas aktorius, pastebėjęs statistų elgesį, sako režisieriui:

– Žiūrėk, tavo statistai pasiuto!

Režisierius pažvelgė ir nusigando. Ėmė davinėti jiems ženklus, – ir jie tuo pat atsako. Jis ėmė jiems dar energingiau mojuoti – ir jie pasidarė energingesni. Režisierius stvėrėsi už galvos ir pabėgo nuo scenos – ir visa minia ta pačia tvarka išdūmė paskui jį... Spektaklis nuėjo niekais. O publika? Jai labai linksma pasidarė, ji gausiai plojo.

Tokios rūšies farsais pasibaigia nerimtas darbas vaikų vėjavaikiškų pažiūrų į teatro meną. To neturėtų pamiršti ir tieji, kurie, gindami vaikų aktorių neapginamą principą, popieriaus ir burnos raumenų nesigaili...

7. KĄ TURĖTŲ TEATRAS DUOTI VAIKAMS?

Reikėtų kartą pasiryžti ir visiems laikams atsisakyti pažiūros, kad vaikai yra idiotai ir jiems galima vietoj teatro meno duoti visokį vinegretą ir šlamštą!

Suaugusiems duoti šlamštą ne taip pavojinga. Suaugęs patiekalą priima labiau kritiškai. Suaugęs visuomet gali, pajutęs šlamštą, išsikeikti ir išeiti iš teatro. Vaikai į teatrą ateina kaip į didelę iškilmę, šventadieniškai nusiteikę. Ir visa, kas jiems teatre patiekiama, priima atviromis širdimis kaip gryną tiesą, gryną grožį. Vaikai ilgas dienas, net savaites gyvena gautaisiais teatre įspūdžiais. Teatrui tai ne kartą net vertingesnė publika negu suaugusieji.

Vaikų teatro atsakomybė, palyginti su teatru suaugusiems, mažų mažiausia dešimteriopa.

Teatras vaikams turi duoti *didelį aukštą meną*, nieku būdu ne menkesnį kaip suaugusiems. Menas yra visuomet menas, ir visiems tas pats menas. Tiktai vienos jo formos yra sunkesnės, reikalaujančios didesnio pasiruošimo, kitos gi lengvesnės, paprastesnės. Paprastesnių lengvesnių formų menas anaiptol nė-

ra mažiau vertingas už sudėtingųjų formų meną. Spektakliai, skiriami vaikams, lygiai turi būti įdomūs bei įspūdingi ir suaugusiems. Jei spektaklis neįdomus suaugusiems, jei jo menas atrodo suaugusiems per menkas, – per menkas jis bus ir vaikams. Tai bus ne menas, o galas žino kas. Spektakliams, skiriamiems vaikams, turi būti statomi tie patys meniškieji reikalavimai, kaip ir suaugusių spektakliams, ir dar specifiniai reikalavimai,– formos ir turinio atžvilgiu. Štai Maskvoje pas Stanislavskį Maeterlincko „Žydrasis paukštis" ilgus metus ėjo: dieną vaikams, vakare suaugusiems, – vieni ir kiti vienodai džiaugės. Tai buvo puikus spektaklis! Aleksandras Blokas, vienas pačių geriausiųjų lyrikų pasauly, eilėraščius rašė suaugusiems, o kaip juos mėgsta skaityti vaikai!

Aukštą didelį meną gali duoti tiktai subrendę, rimti menininkai, – subrendę geri aktoriai, režisieriai, dailininkai, dramaturgai. Vaikų teatre jie nieku būdu negali būti menkesni už suaugusių teatro kūrėjus. Vaikų ir suaugusių teatrai skiriasi ne meniškumo kokybe, bet, pasakytume, medžiagos kiekybe. Pirmoj eilėj tai liečia repertuarą. Pjesė turi būti suprantama vaikams. Todėl ji negali kelti jokių sudėtingų problemų, – etinių, filosofinių, psichologinių, socialinių... Pjesės medžiaga turi remtis elementariai paprastomis mintimis ir paprastais jausmais, – paprasta, pasakytume, perregima logika ir psichologika. Tiktai šitomis premisomis tėra apibrėžtina pjesių vaikams komponavimo plotmė. Iš čia seka, kad pjesės medžiaga gali būti lygiai pasakiška, lygiai gyvenimiška, personažai gali būti pasakiški ir realūs, vaikai ir suaugę. Visiškai nebūtina, kad pjesėse vaikams veiktų tiktai gyvulėliai ir piemenys. Gali būti jose ir tokie personažai, – jeigu jie tiktai meniškai pateisinti, bet tai nieku būdu nėra visiems privaloma taisyklė, nėra vaikų dramaturgijos kanonas.

Vaikų pjesė dramaturginės technikos atžvilgiu turi pasižymėti tais pačiais privalumais, kaip ir gera pjesė suaugusiems. Juo ryškiau ir teisingiau apibrėžti personažai, juo sklandesni, spalvotesni, teisingesni kalbamieji žodžiai, juo ryškesnis, sklandesnis, nuosakesnis ir pagrįstesnis veiksmas – juo geriau. Prie

bendrųjų visai dramaturgijai reikalavimų prisideda teatre vaikams dar ir specifiniai, pedagoginiai reikalavimai. Iš pedagoginių reikalavimų anaiptol dar neseks, kad pjesė vaikams turėtų skersai ir išilgai mokyti ir mokyti. Pamoko ir mokytojas, ir auklė, ir kunigėlis, ir mama su papuniu. Jei spektaklis be jokių pamokslų sužadins vaikučiams grožio ir gėrio pergyvenimus, duos progos linksmai pasidžiaugti grožiu, – savaime bus ir didelė pamokomoji nauda. Tikrasai menas, nesiekdamas konkrečiai apčiuopiamos naudos, pats savaime yra naudingas dvasios nuskaidrinimui bei ugdymui. Pedagoginiai reikalavimai pjesių vaikams atžvilgiu yra daugiau negatyvinio pobūdžio. Jie daugiau žiūri, kad tose pjesėse nebūtų to, kas prieštarauja kultūringo auklėjimo nuostatoms. Pavyzdžiui, žiūrima, kad pjesės neskatintų melo, suktybių, erotinių momentų, žiaurumo, taip ir toliau. Štai, pavyzdžiui, statoma vaikams įscenizuota pasaka „Batuotas katinas". Paliekant nuošaliai klausimą, kiek tas įsceninimas bei pastatymas meniškai yra vykęs, tenka pažymėti, kad toji pjesė prasilenkia su elementariniais pedagogikos reikalavimais. Pjesė prasideda vaikų pašnekesiu: tėvas mirė, o jie, linksmai šokinėdami, kits kitą apgaudinėdami, paliktuoju turtu dalinasi. Tokių neskanių, nepedagogiškų dalykų pilna pjesė su kaupu. Šį kartą visa laimė, kad ji yra blogai vaidinama. Patys mažiausieji vaikai pastebi visą falšyvumą ir nesijaudina. Žodžiai taip blogai yra tariami, kad vaikai jų negirdi ir nesupranta, – pjesė pedagoginiu atžvilgiu neturi faktiškai tos neigiamos įtakos, kurią ji galėtų turėti. Tiktai padėtį čia išgelbsti ne teatro nuopelnai, bet spektaklio menkysta. Panašiais antipedagogiškais dalykais pasižymėjo ir pereitą sezoną statytoji pasaka „Raudona kepuraitė". Šios scenos vokiškos pasakos pedagogiškoje pasmerktos jau nebe šiandien. Pasmerktos ne todėl, kad jos yra vokiškos, bet todėl, kad jos yra netikusios pasakos. Teisybė, prieš šimtą metų šios pasakos buvo labai giriamos. Maža kas prieš šimtą metų buvo laikoma geru daiktu! Prieš šimtą metų ir nelaimingoji vokiška knygeliūkštė „Struvelpeter" buvo laikoma idealia knygele vaikams (deja, yra net jos lietuviškas verti-

mas „Vaikai vanagai"), bet šiandien ji, be pasišlykštėjimo, nieko daugiau nebesužadina.

„Raudonoji kepuraitė" ir „Batuotas katinas" – pavyzdžiai, kaip nereikia ruošti spektaklių vaikams. Juo labiau kad juose vietoj meno duodama tai, kas teatro sluoksniuose yra vadinama: chaltūra.

Chaltūra, sako, esąs kalmukų žodis. Kalmukų kalboje jis reiškiąs: elgetos renka pinigus šermenims. Teatro reiškiniams apibrėžti šis žodis vartojamas, žinoma, metaforiška prasme.

Vaikų spektakliuose paprastai apie bet kurio meniško vieningumo, formų švarumo, kompozicijos, nuosakumo, sceniškos logikos – nė pėdsako nėra.

Blogiausia tarena, formų nešvarumas, stumdymasis, griuvinėjimas, „katino" už uodegos tampymas; dialogų, beprasmių šokių ir muzikos mišinys; iš visų pakampių surankioti kostiumai, baldai, dekoracijos, – visas šitoks jovalas toli gražu nėra menas vaikams!

Tikrai didelės pagarbos yra verti klajokliai kalmukai, sukūrę nemarų žodį: chaltūra...

8. SPEKTAKLIŲ FORMA VAIKAMS

Spektaklių forma vaikams sudaro ne mažesnių sunkenybių ir rūpesnių negu pjesė. Svarbu, kad ir spektaklio forma vaikų sąmonę lengvai pasiektų. Galimas daiktas, šis uždavinys būtų galima įvairiai išspręsti. Kaip ir visose meniškos veiklos srityse, taip ir spektaklių vaikams forma – urmo atžvilgiu nesinorėtų siūlyti bet kurių kanonų. Visas vargas, kad geri meno veikalai ne taip jau lengva sukurti. Beieškant spektaklio formos vaikams gal nebūtų didelės nuodėmės pasiūlius vieną iš daugelio, kad ir dar nesurastų, būdų rūpimai problemai išspręsti. Vienas iš tokių būdų galėtų būti *meniškas primityvas*.

Sąvoka *meniškas primityvas*, kaip ir meno sąvoka, nėra lengvai apibrėžiama. Paprastai gyvenime menišku primityvu yra

vadinamas toks menas, kuris gyvena (yra kuriamas) pagal primityvių tautų (tautosakos, tautodailės) meniškosios kūrybos dėsnius. Tad ir meniško primityvo bent pagrindiniai pažymiai tektų apibrėžti atsižiūrint tautosakos ir tautodailės sąmonių. Kai kurie tųjų pažymių būtų galima paminėti net ir šiose skiltyse.

a) Veikimo betarpiškumas. Primityvas, nespręsdamas jokių gilių ir sudėtingų problemų, betarpiškai veikia meno priėmėją. Visas kūrinys yra iš karto aprėpiamas, jo esmė iš karto aiški, – be gilesnio įsižvelgimo, be samprotavimų, be dedukcijos.

b) Simbolika, paprastai toli siekianti. Simbolis čia suprantamas kaip realiųjų daiktų apibendrinimo priemonė. Simbolikos srityje stambų vaidmenį vaidina priemonė, vadinamoji *pars pro toto*. Duodama daikto kuri dalis, kuri vidujė ar laukujė savybė ir ja paskatinta žiūrovo fantazija rekonstruoja sąmonėje visą daiktą.

c) Primityvas – supaprastintas menas. Jis pasižymi raiškiu kontrastingumu, neturi pereinamųjų jungių. Kontrastingumas aprėpia vėl visą eilę vaizdavimo priemonių. Pavyzdžiui, čia priklauso nustebimo efektas, taip plačiai naudojamas pasakose ir eiliuotajame epe. Visų charakteringiausias jisai gal rusų bylinose. Jose piešiama, kaip grumtynėse susikimba du herojai: rusas ir svetimšalis. Pastarasai visuomet atrodo kaip milžinas, rusas gi palyginti su juo yra menkutis, dažnai net luošas ir girtuoklėlis. Klausytojas jau pasiruošęs: atėjus lemtingam kovos momentui svetimšalis rusą ištrėkš kaip musę. Bet prasidėjus kovai itin lengvai rusas nugali svetimšalį. Taip epo poetai stebina savo klausytojus.

d) Formų utriravimas. Atskiros primityviško kūrinio dalys paprastai ypatingai pabrėžiamos, sukaupiama jose dažai ir linijos, visaip stengiamasi ties tomis dalimis sukaupti žiūrovo ar klausytojo dėmesys. Pavyzdžiui, tautosakoje tuo tikslu plačiai vartojama pakartojimo, nutęsimo priemonės. Tautodailėj (pvz., Rūpintojėliai) taip pat dėmesys sukaupiamas ties atskiromis dalimis. Atskirų dalių utriravimas pašaukia viso kūrinio.

e) S t i l i z a c i j a. Vienų kūrinio dalių pabrėžimas, kitų – niveliavimas ar suprastinimas nėra atsitiktinės užuolaidos dalykas. Utriravimas ir niveliavimas siekia to paties tikslo, pagrįstas ta pačia idėja. Viena idėja persunkia visą kūrinio formą, – kūrinys pasidaro meniškai vieningas. Sakoma: kūrinio stilius – išlaikytas.

f) K o n t ū r i n i s, l i n e a r i n i s p i e š i n y s. Primityviškas piešinys paprastai nevaizduoja viso daikto, – apibrėžia tiktai jo kontūrą. Apibrėžia linijomis, kurio daikto vaizdą griežtai atrėžia nuo aplinkos ir nereljefina detalių. Šitoks piešinys paprastai nežino to, kas tapyboje vadinama šviesos–šešėlio žaismu. Jis drauge atitrūkęs nuo fono, su kuriuo nesudaro organiškos vienumos. Dažnai jis fono visai neturi. Tapybinį foną primityviame paveiksle geriausiu atveju atstoja ornamentika.

Tai yra tiktai keletas primityviško meno pažymių. Einant jais yra galima neaprėžta daugybė formų ir stilizacijų. Pravartu dar pažymėti, kad šitokiai primityviškai stilizacijai labai daug medžiagos duoda mūsų tautosaka ir tautodailė. Einant šiuo kūrybos keliu, gal lengviausia būtų surasti scenovaizdžio forma lietuviškumo stiliaus ir dvasią. Pagaliau tenka turėti galvoj, kad jau seniai mokyti etnologai ir pedagogai yra pastebėję, jog primityviško meno dėsniais ir pats menas, jais pagrįstas, yra prieinamiausias vaiko sąmonei.

Nieku būdu netvirtinant, kad primityviško meno dėsniai vieninteliai tetinka vaikų spektaklio formavimui, vis dėlto tektų pripažinti, kad tai yra bent viena iš išeičių, kurių, deja, pas mus iki šiol nesurandama.

TEATRO ISTORIJAI

1. Pagedęs triumfas. Kai 1933 m. pabaigoj, teatro sezono įkaršty, patamsio galybės *viribus unitis* išgraužė iš Valstybės teatro Andrių Oleką-Žilinską, vienas savaitraštis paskelbė triumfiškai skambančią žinią:

> *Teatras susitvarkė.* Iš teatro pasitraukė Oleka-Žilinskas; į teatrą sugrįžo aktorius V. Steponavičius; dramos meno vedėju paskirtas Borisas Dauguvietis; teatro direktoriaus pareigas eina referentas V. Kasakaitis...

Žinia reikėjo suprasti – ir buvo suprasta – lyg kokio generalinio štabo pranešimas iš kovos lauko, iš fronto: priešas – nugalėtas; mūsų tikslas – pasiektas; karo veiksmai sustabdomi. Ir tikrai, po šio pranešimo karo veiksmai sustojo. Laikraščiai, kurie dar taip neseniai stačiai sirgo teatrine isterika, perkūnais trankiojos dėl tautinio meno, dėl lietuvybės ir kitų didelių ir dar didesnių dalykų, dabar staiga pasveiko, nurimo ir užsnūdo tarytum amžino burtininko užliūliuoti. Tokia netikėtai užėjusi miego liga neišvengiamai tenka sieti su aukščiau minėtuoju pranešimu: tame pranešime tokiu būdu buvo fiksuota *tikroji* laikraštinės batalijos prieš Oleką-Žilinską priežastis, *tikrieji* batalijos tikslai ir gal *tikrieji* jos vadovai... Oleka-Žilinskas išjota – ir dingo visos kalbos apie tautinį meną, lietuvybę, apie tautos dvasią. Visa tai numesta į pašalę, kaip pasenusi smulkių prekių krautuvėlės iškaba.

"Teatras susitvarkė". Laimėjimas pilnas, triumfas – iki ausų. Tik triumfatorių sąmonėj, matyti, vis dar kažkoks piktas slie-

kas rausėsi. Pasipylė pareiškimai spaudai, „interviu". „Priešą" išvijus teatre būsią visa kitaip. Iki šiol repertuare nebuvę sistemos, plano, o dabar visa tai būsią. Iš anksto būsią nustatyta ateinančio sezono repertuaras, būsią lenton įrašyta, kada kokia pjesė bus vaidinama. Naujas dramos meno vadovas teatro direktoriaus lūpomis paskelbė būsimą dramos repertuarą: surašė visas pjeses, kurias tik rado populiariuose visuotinės literatūros istorijos vadovėliuose. Surašytosios pjesės buvo neblogos, tik tojo sąrašo vienam dideliam teatrui, turinčiam šimtą ar daugiau aktorių, būtų pakakę kokiai dešimčiai metų. Pas mus gi tai buvo ketinta pastatyti per vienus metus. Žinoma, toksai pažadas buvo tiktai blefas. Iš viso pas mus jau įsigyveno paprotys: kiekvienas naujas teatro direktorius, o režisierius Dauguvietis kiekvieno sezono pabaigoj ir kito sezono pradžioj peikia praeitį ir vis ketina vykdyti pastovų darbo planą. Ir tie pažadai dar nė karto nebuvo išteseti. Todėl tat, kai tie patys žmonės ir ateity ketina duoti sistemą ir planą, galima lengvai nusišypsoti. Ir anais metais, kai direktorius Kasakaitis paskelbė didįjį pjesių sąrašą ir pažadėjo teatrą sutvarkyti, kad jis veiktų taip, kaip pasinėrusi rutinoje kanceliarija, – ir anais laikais visa tai pasibaigė tuščiu pažadu. Atsidūręs triumfatorių rankose, teatras ne tik nepakilo, – jis per trumpą laiką susmuko. Tai konstatavo atsakingi asmenys. Kultūros reikalų departamento direktorius, apibrėždamas, kas išėjo iš Kasakaičio–Dauguviečio litanijos, pareiškė:

> *Teatre blogiausias reikalas su repertuaru. Teatro personalas nepatiekia nieko tinkama statyti* iš naujos svetimos literatūros, kurioje, be abejo, būtų galima rasti mums priimtinų dalykų. *Teatras per maža teparemia savuosius dramaturgus* ir tuo būdu *nesudaro sąlygų savajai dramaturgijai kurtis ir augti* („Meno dienos", 1934 m., 5 num., 8 pusl.).

Šiai didelei blogybei pataisyti 1934 m. gruodžio 1 d. buvo įkurta Repertuaro komisija su Kultūros reik. departamento direktorium pryšaky, kurs apie komisijos sumanymus painformavo ir spaudą, savo rėžtu pažadėdamas sistemą: „Reikės padėti nemaža darbo ir išdirbti tam tikra sistema" („Meno dienos", 1934 m., 6 num., 10 pusl.). Ir tučtuojau Kult. reik. depart.

direktorius pridūrė: „Tinkamai išspręstas repertuaro klausimas *bus pirmas tikras žingsnis* į mūsų *teatro* kalbamą rūpimą *renesansą*" (Ibid.). Šiais ir aukščiau cituotais žodžiais pasakyta daug svarbių dalykų: 1) Kasakaičio–Dauguviečio litanijoje pasireiškusi demagogija – niekam verta, – tai tik prisimeilinimas nesusivokiančiai publikai, tai joks repertuaro klausimo išsprendimas; 2) teatras neturi nei repertuaro, nei jo vidinės bazės, nei žino, kaip jis reikia sudarinėti; 3) teatras prieštriumfinėj praeity pergyveno šviesaus žydėjimo, skaidraus pakilimo laikotarpį, o dabar – susmukęs; 4) gelbstint teatrą, reikia bent pasiekti to laipsnio, kuriame jis buvo praeity („pirmas tikras žingsnis į teatro *renesansą*").

Teatro atgimimą įgyvendinti ryžosi patsai Kult. reik. depart. direktorius su savo komisija, betarpiškai tvarkydamas teatro reikalus, – be jo žinios teatro gyvenime nebuvo galimas joks žymesnis įvykis. Ir kuo pasibaigė toji iškilmingai pareikšta teatro išganymo misija? Dar liūdniau negu Kasakaičio–Dauguviečio koalicinė deklaracija. Tarytum Kult. reik. depart. direktoriaus darbą, nusitęsusį ištisus metus, įvertindamas „Lietuvos Aidas" 1935.VIII.23 rašo:

> Užsiminus apie dramą, iš asmenų, su kuriais teko kalbėtis [jų tarpe ir Kult. Reik. Dep. direkt. – *B. S.*], išgirsta vieninga nuomonė, kad jai trūksta trijų dalykų: *užtenkamai stiprios meniškos vadovybės, tinkamai parengto repertuaro ir ansamblio kūrybinės dvasios.*

Jei mūsų dramos teatre viso to trūksta, tai kas gi jame beliko? Kuo gi bepateisinti dramos teatro buvimą? O gal toksai teatro egzistencijos teisę paneigiantis įvertinimas yra neteisingas, mažų mažiausia perdėtas? Gal koks piktas kritikas ar šiaip rusų dvasios prisigėręs nihilistas vogčia įsibrovė į „Lietuvos Aido" skiltis ir taip baisiai iškoneveikė Kultūros r. departamento darbo vaisius? Ne, – šis pastarasai spėjimas nepasitvirtina. Niekas prieš tokį darbo vaisių įvertinimą viešai neprotestavo. O Kult. reik. depart. direktorius, – buvęs Repertuaro komisijos pirmininkas, tokį įvertinimą dar kartą patvirtino ir sustiprino. Paklaustas dėl nurodytų dramos trūkumų, jisai laikraštininkui pareiškė:

> Aš turėčiau dar pridėti pirmiausiai ir ketvirtą dalyką: toje pat patalpoje dirbti visoms teatro meno šakoms yra sunku" („Meno dienos", 1935 m., 13 num., 1 pusl.).

Kiek vėliau „Liet. Aidas", kalbėdamas apie „ansamblio kūrybinės dvasios trūkumą", pareiškia, pabrėždamas kiekvieną žodį:

> *Gali būti dvi priežastys, dėl kurių tas trūkumas atsirado: nepasitenkinimas esama meniška vadovybe ir artistų biurokratiškas suvaldininkėjimas* („Liet. Aidas", 1935 m., 211 nr.).

Apibrėždamas būklę, kurioje atsidūrė dramos teatras, „Liet. Aidas" sako:

> Objektyviškai žiūrint, dramos teatro krizė pasiekė kulminacinį tašką. Koks begali būti dramos teatras be meniškos vadovybės, nesutvarkyto repertuaro ir ansamblio kūrybinės dvasios? Kas gi belieka tokio teatro kūryboje? Kokia sritimi teatras galėtų pasigirti, kurioje viskas būtų tvarkoje? (*Ibid.*)

Tokius dalykus konstatavęs, „Liet. Aidas" liūdnai atsidūsta:

> Prieš keletą metų teatro vadovybė buvo atkreipusi *daugiau dėmesio į dramą,* ir tada teatras buvo *tiek sustiprėjęs,* kad net gimė anksčiau minėti tautiškai meniškos linkmės reikalavimai. *Dabar iš jo to nebereikalaujama, nes iš silpno negalima reikalauti ypatingų žygių. Dabar teatras savo viduje, rodosi, yra tiek meniškai sumenkėjęs, tiek negajus, kad pradėti tautiškai meniškos linkmės darbo jis negali.* (*Ibid.*)

Taip iškriko dramos teatras per porą metų nuo tos dienos, kai „teatras susitvarkė". Tai yra tiesioginis vaisius tos demagogijos, kurią varė, prisidengdami gražiais šūkiais, patamsio mėgėjai.

Citavome sąmoningai tiktai Kultūros reikalų departamento direktoriaus ir „Liet. Aido" pareiškimus. Jeigu jau tokiose vietose žmonės šitaip kalba, tai ko verta yra tikrenybė, – ko verta viešoji ir slaptoji Boriso Dauguviečio teatrinė politika? Taip, teatras susitvarkė, tarytum jis viešų varžytynių lauktų!

2. „Daktarai ir aptiekoriai. „Susitvarkymo" vaisiai buvo konstatuoti 1935–1936 m. sezono pradžioje. Natūralu buvo laukti, kad bus padaryta bent kokių nors rimtesnių pastangų sugniužusiai dramai gelbėti. Bet praėjęs sezonas nė kiek

padėties nepagerino. Kai kuriais atvejais teatrą net dar giliau stumtelėjo į nuobodulio prarają.

Valstybės drama net oficialiai buvo pastatyta į neturtingo giminaičio, įkyraus įnamio ar net stačiai pamestinuko padėtį. Prieš sezoną pradedant – prieš 3 savaites – nežinota dar, kuo sezonas reikės pradėti. Sezono pradžioje teatro direktorius laikraštininkams pasitroško: „Ypatingos domės *reikėtų atkreipti* [mūsų pabr.] *į dramą,* bet ją turėtume kitokią tik tada, jei ji dirbtų savarankiškai, atskirose patalpose" („Liet. Aidas", 1935 m. rugs. 12 d.). Ten pat ir paaiškinta, kodėl drama yra nelyginant „bezprizornninkas" koks. Esą „šiandie užbaigtos dekoracijos operai „Marta" (rugs. 12 d.), tai po jų pradedama daryti dekoracijos dramai „Sulaužyta priesaika", nors ta drama jau bus statoma antradienį (rugs. 17 d.); anksčiau negalėjo daryti, nes nebuvo vietos". Direktorius žino, kad į dramą reikėtų „ypatingos domės atkreipti" ir vis dėlto tos „domės" nė nemano kreipti. Menkai operai dekoracijas dirba kelias savaites, o originaliai dramai – gana kelių dienų. Rudenį duotas tonas buvo išlaikytas per visą sezoną, – jis lietė kreditų paskirstymus, repeticijų laiką ir vietą, scenovaizdžio įrengimą ir t.t.

Teatro direktorius itin lengva širdimi pateisina savo nesirūpinimą drama. Iš jo pareiškimo aišku: kol drama dirba tose pačiose patalpose, kur ir opera, ji negali būti geresnė, tat nėra prasmės ja ir rūpintis! Įdomu, kad tą pačią mintį – reikalą dramą iškelti į kitas patalpas, – palaiko ir Kult. reik. depart. direktorius (žiūr. „Meno dienos", 1935 m., 13 num.). Abu atsakingieji teatro vadovai pripažino tą pačią blogybę. Bet ar jiedu ką nors padarė tai blogybei pašalinti, platesnei visuomenei nėra žinoma. Faktas tiktai, kad drama iki šiol pasilieka savose patalpose. Darė ką nors ar nedarė, bet pasiteisinti labai lengva: krizės laikai, nėr lėšų, ne laikas dabar ir galvoti apie tokius dalykus. Vadinas, reikia palaukti geresnių laikų, kada *„drama galės būti kitokia"*.

Iš šalies žiūrint, vis dėlto abejotina, ar dramos nesveikatos diagnozas yra teisingai nustatytas, – ar ne per pigiai norima įsigyti teisė nesirūpinti dramos liūdnu likimu. Nėra abejonės, kad

dramai dirbant atskirose, pritaikintose jos reikalams patalpose darbas būtų gyvesnis ir vaisingesnis. Betgi ir laikotarpyje prieš „teatro susitvarkymą" drama dirbo tose pačiose patalpose, o ji juk tuomet pergyveno pakilimo metą! „Jaunasai teatras" dirbo be jokios patalpos, – ir kokių gražių vaisių buvo pasiekęs! Čia didelės reikšmės turi ir pažiūros į darbą, – ir darbo meilė, ir darbo metodai.

Mūsų teatro direktorius savo pažiūrų į dramos meną niekur nėra išdėstęs, – jas tenka suvokinėti aplinkiniu keliu: iš jo pažiūrų į operos meną, kuris turėtų būti jam labiau artimas. 1935–1936 m. sezono pradžioj teatro direktorius, kalbėdamas apie operos repertuarą, pareiškė:

> *Užuot ieškojus ko naujo, bus rūpinamasi daugiau daryti atnaujinimų*, žinoma, darant naujas dekoracijas, kostiumus ir muzikališkai atnaujinant [...]. Iki Naujų Metų turėsime progos pamatyti apie 15 operų. *Ateityje siekiama repertuarą dar labiau marginti* („Liet. Aidas", 1935 m., 209 nr.).

Atrodo, ir operos repertuaro sudarymas nebūtų jau toks paprastas, mechaniškai atliekamas dalykėlis. Operos veikalų parinkimui bei jų įgyvendinimui scenoje reikia tam tikro tikslingumo, nuosakumo, tam tikros aiškios meniškos linijos, tiksliau būtų pasakius, reikia *meniškos ideologijos*. Tiesa, niaurios provincijos teatruose tokia ideologija ir linija nesirūpinama. Tenai repertuaras paprastai ir sudaromas vinigreto principu (yra gi ir toks!), – ten dvasios kultūra mažai tesveria. O rimtuose operos teatruose visur tenka pastebėti meniškai pateisinamas nuosakumas – ir repertuaro parinkime, ir jo sceniškame traktavime. Iš mūsų teatro direktoriaus pareiškimo spaudai lyg ir sektų, kad mes ne tiktai neišaugome iš provincijos biznieriško lygmens, bet ir nenorime išaugti.

Argi tikrai mūsų teatro vadovybė nežino, ko ji siekia net operos srity? Viename iš gausiųjų teatro direktoriaus pareiškimų spaudai užtinkame lyg ir ideologinį posmelį. Jisai, iš pasalų pajuodindamas savo žymųjį pirmtakūną, skelbia:

> Operoje iki šiol buvo jaustas rimtosios operos susmulkinimas, linkimas į operetę. Ateityje nuo to bus mėginta susilaikyti („Liet. Aidas", 1935.IX.12).

Nesigiņčydami dėl šio pareiškimo vertės, prisiminsime tiktai Kipro Petrausko nuomonę šiuo reikalu:

> Dėl operetės savo nuomonę seniai esu pasakęs ir tos nuomonės čia nekartosiu, tiktai trumpai pasakysiu: niekuomet jos nepakeisiu! O viską galima daryti iš širdies, jautriai ir sąžiningai, ir visa tai bus priimta kaip nuoširdus dalykas. O kartais galima ir didžiausią, geniališkiausią veikalą padaryt menkos vertės dalyku!.. Esu dainavęs operetėj Peterburge, kur aš buvau ir muzikališkai išauklėtas, kur buvo pasaulinio vardo profesoriai, ir kritikai, ir režisieriai, ir dirigentai, aš vis dėlto esu dainavęs Imperatoriškojo Teatro scenoje šešiose operetėse: „Perikola", „Kornevilio varpai", [...] „Čigonų barone" seniai svajojau dainuoti... („Meno dienos", 1934 m., 3 num., 1 psl.).

Argi tikrai apie operos meną Kipras Petrauskas mažiau išmanytų, mažiau jį mylėtų, mažiau brangintų negu Viktoras Žadeika? Atsidūrus šitokio klausimo perspektyvoje, bene geriau bus visai nebekamantinėti mūsų teatro direktorių: kaip jis mano auginti mūsų dramos meną, – *kaip jis jį supranta*?..

Vis dėlto atsakinguose pareiškimuose spaudai buvo nurodyta keletas receptų dramai gydyti. Pravartu pažvelgti, kiek jie atitinka ligonio padėtį ir kaip jie gyvenime panaudojami.

3. Kaip pagauti išgaravusį kvapą? Kultūros reikalų departamento direktorius viešai konstatavo, kad dramos teatre išnykusi ansamblio kūrybinė dvasia (žiūr. aukšč.), o „Liet. Aidas" paaiškino jos išgaravimo priežastį: tai atsitikę todėl, kad artistai suvaldininkėję, kūrybinę dvasią išėdęs biurokratinis kvapas.

Pašaliniam žmogui sunku visus kvapų kaitaliojimosi suuostyti. Jeigu ir tikrai būtų taip, kaip viešai skelbia atsakingieji žmonės, stebėtis nebūtų ko, nors toks aktorių kaltinimas skamba itin brutaliai. Aktoriai esą suvaldininkėję. O ko gi įstatymas reikalauja iš aktorių? Ko reikalauja įvairios „taisyklės", kabinėjamos lentose atitinkamose teatro vietose? Ko reikalauja administracinė vyresnybė? Ir kas atsitiktų tokiam aktoriui, kuris išdrįstų pasijusti esąs ne tiek valdininkas, kiek menininkas? Kiek laiko jis galėtų pasilikti teatre? Andriaus Olekos-Žilinsko išujimo istorija – ar dar mažai reikšmingas šiuo reikalu pavyzdys?

Ansamblio kūrybinė dvasia priklauso nuo daugelio dalykų, kurių didelė dauguma nėra aktorių valioje. Ji labai daug priklauso ir nuo vyraujančios visame teatre atmosferos, nuo bendro tono, kurį duoda teatro vadovybė, nuo uždavinių, kurie aktoriam keliami, nuo jų pareigų formulavimo, nuo darbo būdų ir metodų. Drama Valstybės teatre atsidūrė įnamio padėty. Nemielas jis kaimynas, tik iš bėdos tepakenčiamas. Aktoriaus darbas – reglamentuotas įvairiomis taisyklėmis ir nuostatais. Taisyklių bazė – ne pasitikėjimas aktorium kaip atsakingu menininku, ne kūrybinės iniciatyvos skatinimas, bet kanceliariškas formalizmas. Kita tųjų taisyklių stačiai įžeidžia aktorių kaip menininką, kaip žmogų. Kita jų traktuoja aktorių kaip subjektą, visuomet pasiruošusį visokiems nusikaltimams. Ką bendra daugelis tų „taisyklių" turi su kūrybine dvasia, turbūt jokie kanceliarijos ekvilibristai nesugebėtų paaiškinti. Užtat ne viena jųjų faktiškai reikalauja, kad aktorius būtų valdininkas, ir dar blogas valdininkas, – paklusnus ir nesamprotaujantis kaip senobiškas kareivis. Būdavo kartais aktoriai susigraužia dėl savo moralinės būklės, susirūpina, šen bei ten duris paklabena, bet jam aiškiai ir įtikinamai pareiškiama: jūs esate valdininkai, ne jūsų darbas teatro reikalus svarstyti, jūsų darbas – klausyti ir eiti savo pareigas...

Dar blogesnė padėtis aktoriaus pareigų ir darbo metodų atžvilgiu. Kūrybinės dvasios nėra ir negali jos būti, kol spektaklių ruošime tebevyrauja blynų kepimo sistema, režisieriaus Boriso Dauguviečio taip energingai ir triukšmingai atstovaujama. Aktoriaus pareiga vaidinti tokią rolę ir tuomet, kokią ir kada jam paskirs. Kokius batus silkių pardavėjas užusako kurpiui, tokius jis ir siuva. Kitaip – jo amatas niekais nueitų. Tokiu amatninku pagal mūsų nuostatus turi būti ir aktorius. Kiek romanų per metus gali parašyti geras rašytojas? Kiek spektaklių doras režisierius gali per metus sukurti? Ir kiek spektaklių per metus suruošia vienas režisierius dauguvietiškoj sistemoj? Kiek laiko šioje sistemoje ruošiamas vienas spektaklis? Kiek laiko aktorius gauna rolei paruošti? Per vieną sezoną Kubertavičius kartais

gauna paruošti daugiau rolių negu Kačialovas per dešimtį metų! Gerai dar, jei aktorius gauna ruošti roles 3 ar 4 savaites, dažnai gi jis turi tenkintis net trumpesniu laiku. Ir tos 4 savaitės nuolat yra trukdomos kitomis repeticijomis bei eiliniais spektakliais. Tik išimtinais atvejais spektaklio ruošimas nusitęsia kiek ilgiau. Per tokį trumpą laiką aktorius negali tinkamai išanalizuoti savo rolės, negali su ja susigyventi, negali surasti tinkamų reiškimo priemonių ir formų. O vaidinti reikia. Kas aktoriui belieka daryti? Nieko kita, kaip tik griebtis senų trafaretų, nuvalkiotų štampų, pigių cirkiškų triukų, laukujų, niekuo nepateisinamų afektų, – didžiuotis meniškai neišauklėtos publikos skonio storžieviškumu. Nėra kitos išeities, – aktoriai yra priversti taip daryti. Jie yra priversti būti blogo tono amatninkais. Tokia padėtis kūrybos skatinti negali. Dar blogiau: ji stačiai žudo ir teatrą, ir aktorius.

Kiek mūsų dramoje buvo gražių talentų ir kiek dėl Boriso Dauguviečio pastangų jų beliko? Vienas kitas dar ir dabar atkakliai tebekovoja dėl teisės būti aktorium-kūrėju, vienas kitas stačiai didvyriškai spiriasi prieš triumfuojančią chaltūrą, stengiasi kurti, bet kokiomis moralinėmis kančiomis jie to siekia! Ar ilgam beužteks ir jiem jėgų? Daugumas gi – prieš savo kovą apsileido ir prisitaikė aplinkybėms. Kiekvienoje rolėje tuos pačius mostus, tuos pačius judesius, tas pačias reiškimo priemones tekartoja. Iš pirmo žvilgsnio, iš pirmos intonacijos juos pažįsti. Iš anksto žinai, kaip jie *rodys* susijaudinimą, nusiminimą, kaip jie publiką linksmins. Kitaip daryti niekas iš jų nereikalauja, neduoda jiem laiko sąžiningai rolę paruošti.

Kol teatro ir dramos vadovybė reikalauja iš aktorių chaltūros, kol verste verčia juos klimpti į šį prakeikimą, tol apie ansamblio kūrybinę dvasią kalbėti – per daug jau donkichotiškas žygis.

Dėl kūrybinės dvasios išnykimo reikia kaltinti ne aktorius – jie tiktai liūdnos aukos, reikia kaltinti teatro ir dramos vadovybę, kuri gražiai pražydusią meno įstaigą atvedė į desperaciją. Norint atgaivinti kūrybinę dvasią, pirmoj eilėj reikia radikaliai pertvarkyti teatro vadovybę, darbo metodus, uždavinius ir pareigas.

4. Išgverusi senovė. Minėjome, kaip atsakingi asmenys bei spaudos organai nedviprasmiškais žodžiais apibrėžė dramos meno vadovybės bejėgumą. „Liet. Aidas" bandė net nurodyti konkretų būdą iš šios negerovės išsikapanoti. Esą

> meniškoji vadovybė galėtų sustiprėti tada, jei joje būtų nors viena teatrališkai meniškai stipri individualybė. Reikalas tokios individualybės yra būtinas, nes, pridėjus prie esamų meniškų vadovų dar vieną vidutinišką pajėgą, galima padauginti pastatymų skaičių, bet kokybiniai teatro meno padėtis nepagerėtų. Jei kas galvotų, kad reikia padidinti meniškų vadovų štatą tokio pat meniško pajėgumo, kaip dabar yra, mes savo rėžtu pasakytume, kad visai pakanka esamų („Liet. Aidas", 1935.IX.14).

Kas gi režisūros stiprinimo reikalu padaryta?

Dar 1934 m. privačių asmenų, teatro mėgėjų, būrelis savo iniciatyva, be teatro ir Kult. reik. departamento pritarimo, savo sumestais centais pasiuntė į užsienį vieną jauną gabų aktorių režisūros mokytis. Metams nuo to įvykio praslinkus, Kult. reik. depart. direktorius pareiškė:

> Mūsų teatrui trūksta režisierių, nusistatyta dėl to vieną ar du asmeniu komandiruoti į užsienį režisūrai studijuoti, be to, paskirta viena stipendija vaidybai studijuoti („Meno dienos", 1935.IX.15).

Leista 1935 m. išvažiuoti į užsienius dviem asmenims. Tuo tarpu teatro direktorius, demonstratyviškai paneigdamas „Lietuvos Aido" cituotąjį, visiškai protingą, patarimą, ėmė žvalgytis naujų žvaigždžių savojoj pastogėj. Vieną tokią žvaigždę jisai nusitvėrė kol kas vaikų spektakliams. Ir šį kartą nereikšdami savo vertinančios nuomonės – taip bus bešališkiau, – prisiminsime tiktai, kaip šį reiškinį vertino specialistai. Žurnalas „Motina ir vaikas", specialistų redaguojamas, vaikų auklėjimo srity įtakingas ir autoritetingas, apie šį teatro direktoriaus radinį rašė: spektaklis

> kritikos labai išgirtas, tačiau *pedagoginiu* atžvilgiu ir, kaip mums atrodo, ir *mešku, visiškai nepriimtinas*... Sena, seniai iš vaikų repertuaro išmesta pasaka, kaip *kvailas, demoralizuojantis svetimos* mums *dvasios padarinys*. Tikėjomės, kad ji bus tinkamai bent sudorota. Tačiau pirmoji pirmo veiksmo scena tokia: po tėvo mirties sūnūs dalijasi palikimą, pešasi dėl jo ir vienas

kitą apgaudinėja... Toliau eina visa eilė beprasmiškų, nesurištų veiksmų. Matome karalių, kažkodėl nepaprastai kvailą, matome jo ministerį už jį neprotingesnį... Toliau seka burtininkas, irgi kvailas per visą pilvą. Įvykiai vystosi be jokios net pasakiškos logikos. Jumoras nenuoširdus, dirbtinas. Matėm čia ir vaidybą, ir efektingas dekoracijas, ir šokius, girdėjome muziką, tačiau *meno nejautėme ir jokio gražaus jausmo* mūsų *vaikai nepergyveno*... Valstybės teatras turėtų susirūpinti vaikų *spektaklių kokybe* („Motina ir vaikas", 1936 m., 1 num., p. 19).

Atestacija aiški. Ar ne geriau būtų buvę teatro direktoriui „Lietuvos Aido" paklausius?

1935–1936 metų sezonas naujų jėgų režisūros srity Valstybės teatras nedavė. Bet dar keisčiau šiuo atžvilgiu rengiamasi 1936–1937 metų sezonui. Vienas teatro stipendininkas, metus režisūros mokęsis Maskvoje, siunčiamas į Paryžių, nors jam ten *prancūziškai susikalbėti* būsią nelengva, o vaidybos-režisūros mokysis! Antras, dvejus metus Maskvoje režisūros mokęsis, dabar siunčiamas stačiai į Klaipėdą. Kaip praneša „Literatūros naujienos" (1936.VI.15, – žinia neatšaukta!), Klaipėdon iškeliama dar aktoriai H. Kačinskas, J. Grybauskas ir ... režisierius V. Fedotas-Sipavičius! Ir bus kaip toj pasakoj: vienas Dievas danguje, vienas Dauguvietis mūsų dramoje. Nes K. Glinskis jau seniai neberežisuoja, o A. Sutkaus buvimas režisierium nėra lemiančios reikšmės faktas.

Režisierius Dauguvietis, galimas daiktas, su šiais pertvarkymais bus jau visa pasiekęs, ko širdis iš seno trośko. Belieka jam tiktai, besivadovaujant dar aukštesniais sumetimais, teatro „studiją" įsisteigti... Tačiau teatrą su dideliais laimėjimais sunku būtų sveikinti. Kultūros r. departamento direktoriaus pastangos stiprinti režisūrą, nusitęsusios porą metų, davė tiktai negirdėtų neregėtų vaisių.

5. Dramos repertuaro brasta. Kaip teatras rengiasi perbristi repertuaro brastą, aiškina Mozės ir Faraonai. O Borisas Dauguvietis 1935 metais šitaip kalbėjo:

Galima pradėti kurti repertuarą abstraktiškai, tai yra paimti pavadinimus veikalų ir kalbėti, kad esą galima juos pastatyti [kaip buvo padaryta Dauguviečio-Kasakaičio deklaracijoj... – *B. S.*]. Bet reikia žinoti, ar galima

tam tikslui sumobilizuoti jėgas. Jei laike sezono *atsiranda bent 80% veikalų, kurie pasirodo patogūs pastatyti.* [Ką reiškia: „patogūs pastatyti"? Ir jeigu sezono laike atsiranda bent 80% veikalų, tai kam skirtos visos kalbos apie repertuaro planingumą? – *B. S.*], *ar reikalingi kam nors.* [Ir ką gi reiškia: „kam nors reikalingi", ne teatrui? – *B. S.*], tai visai kas kita!.. Teatras negali gyventi be repertuaro [atsiliepkit, kas kitaip mano! – *B. S.*], repertuaras negali egzistuoti be visų, reikalingų mobilizuotų jėgų. Tikslas bus atsiektas tik tada, kada šia prasme bus pasiekta harmonija („Meno dienos", 13 num.).

Negalima būtų pasakyti, kad bridimo būdas būtų per daug aiškiai apibrėžtas. Apie kokią harmoniją čia kalbama? Atrodo, apie harmoniją tųjų veiksnių, kurie slepiasi už „kam nors reikalingi", „atsiranda" ir tam tikslui galimų „mobilizuoti" jėgų, – taip išeina... Šitokiu būdu apie repertuarą nedaugelis režisierių tekalba. Ir tie, kurie kitur taip kalba, sostinėje paprastai retai tesilanko. Tiek to. Tik 1936 metų pavasarį mūsų dramos likimo sprendėjas ėmė pats save barti. Esą:

iki šiol mūsų teatras darė didžiausią klaidą, žiūrėdamas į repertuarą kaip į dalyką, kuris savaime turi atsirasti, darbo procese paaiškėti ir tik tada realizuotis [kas „iki šiol" taip darė? kas dramai vadovavo, kai „teatras susitvarkė" – *B. S.*]. Šiemet teatras baigia iš tos klaidos išsikrapštyti. *Ateinančių metų repertuaras sutvarkytas visam sezonui* („Meno dienos", 23 num.).

Pabrėžtuoju sakiniu dramos vadovas išdavė visuomenei vekselį. Niekas esą iki šiol nesugebėjo tai padaryti, o jis ėmė ir padarė! Pareiškimas skamba taip kategoriškai, kad tikrai atrodo: dramos vadovas galutinai peržegnojo savo praeitį ir tvirtai pasiryžta vykdyti tai, ką skelbė dar V. Kasakaičio direktoriavimo pradžioj. Tik žmonės, tarytum ir mūsų reikalą numatydami, pramanė: „pažadėsi – patiešysi, neduosi – negriešysi". Ir mūsų dramos vadovas, vos spėjęs pradėti mūsų teatrui naują erą, skuba trauktis atgal, siūlydamas vekselį protestuoti:

Žinoma, *nebūtinai viskas privalo įvykti pagal nustatytą planą*. Galimas vienas kitas pakeitimas ir papildymas. Atsiradęs ypatingai vertingas veikalas galės būti pastatytas, nežiūrint to, kad jis ir nebuvo numatytas. (*Ibid.*)

Kam girtis repertuaro sutvarkymu, plano nustatymu, jeigu iš anksto pasižadama jo nesilaikyti?

Mūsų režisierius nori dar didesnės laisvės, pasigiriamąjį planą šunims vietoj šėko pasiųsdamas. Jis tučtuojau prideda: „Jei tik atsiras veikalas, *kuris atkreips mūsų dėmesį*, jis bus pastatytas" (*Ibid.*). Taip ir ima pagunda sušukti: ar maža kas gero vyro dėmesį gali atkreipti! Tikrai, galimumai čia neaprėžti. O jei dar prisiminsime sakramentalinę frazę: „ar reikalingi *kam nors*", tai tikrai beliks tiktai rankos išskėsti... Kaip mažai dramos vadovas tegerbia tąją visuomenę, kuriai jis savo pareiškimus skiria!

Nuolatinis nepakeičiamas visokių repertuaro komisijų narys š. m. „Literatūros naujienų" 15 num. didžiuojas savo nuveiktais darbais, – laukia pagyrimo už visai ypatingus nuopelnus. Esą: „Komisijai ėmus šitaip rimtai dirbti – mūsų V. Dramos repertuaras tikrai gerokai susitvarkė". Tvarka yra geras daiktas, – įdomu jos pasižiūrėti. Tas pats vyras naująją tvarką šitaip apibrėžia:

> ...Komisija išdirbo statytinų per sezoną veikalų schemą, būtent, nusistatyta, kad sezono repertuare turėtų būti kitokio pobūdžio scenos veikalai: 1) klasikinė tragedija ar drama, 2) klasikinė komedija, 3) psichologinė naujųjų laikų drama, 4) modernioji komedija, 5) rimta melodrama, 6) misterija, 7) veikalai vaikams. Lietuviškiems veikalams skirti vis daugiau ir daugiau vietos, tuo tarpu bent ne mažiau 2–3 per sezoną; be to, užmegzti glaudesnius santykius su Pabaltijo kaimyninėmis valstybėmis, statyti latvių ir estų veikalus, o taip pat draugingos mums čekoslovakų tautos. Iš kitų tautų literatūros nebus vengiama nei rusų (SSSR), nei lenkų. (*Ibid.*)

Schema visuomet lieka schema, gyvenimas nelabai jos teklauso. Neteks stebėtis, kad ir šios schemos gyvenimas neklausys. Užtat stebėtis reikia, kad komisija galėjo šitokius daiktus nuspręsti.

Visų pirma, komisija rūpinas ne savo reikalais, – rūpinasi politika. Rūpinasi politiniais santykiais su latviais ir estais, net su čekoslovakais, tarytum tam reikalui mes neturėtume atitinkamų įstaigų. Statysią mums draugingų tautų veikalus, visai nežiūrėdami, ar tie veikalai mūsų teatrui reikalingi kaip *meno* įstaigai, – svarbu, kad tos tautos mums draugingos! Ir kaip maža mūsų draugų pasauly Repertuaro komisija tepriskaitė! Ji,

žinoma, čia pasiaiškins: yra ir daugiau draugų: italai, anglai, prancūzai, vokiečiai, bet šitų tautų veikalai įeina į įvardytas šešias ar septynias rubrikas, – savaime suprantama, jų veikalai bus statomi. O čekoslovakų, latvių ir estų veikalai yra toks šlamštas, kad juos galima statyti tik dėl politinio draugiškumo? Nedaug Lietuvos draugų tepriskaičiuota, bet ir tų pačių Repertuaro komisija negerbia...

Antra, Repertuaro komisija ketina duoti bene 12 premjerų (2–3 savo dramaturgų ir politiniai dar bičiuliai!). Tai padarysianti trupė, turinti apie 22 aktoriu ir jau mums žinomą režisūrą! Kas mėnesį premjerą. Atskaičius vasaros atostogų mėnesius, premjera išeis kas 2 ar 3 savaitės. Aktoriai dar turės vaidinti ir eiliniuose spektakliuose. Kiek laiko jie gaus premjerai ruoštis? Per futbolo rungtynes Šančių piliečiai, skatindami žaidėjus, dažnai mėgsta pašūkauti: tempo, tempo... Komisijos 12 premjerų yra tas pats *šančiškas tempo...*

Repertuaro komisijos schema yra sudaryta, galima būtų pasakyti, ekskursantiškais pagrindais. Ji ketina aktorius gainioti iš krašto į kraštą, iš šimtmečio į šimtmetį, iš vienos kultūros į kitą, iš lietuviškos pjesės į klasikinę tragediją, iš klasikinės tragedijos į moderniąją komediją, iš komedijos į misteriją, iš misterijos į melodramą, iš melodramos į veikalus vaikams! Ir dar reikėsią atlankyti ir latvių, ir estų, ir čekoslovakų, ir rusų, ir lenkų žemės! Ir visa tai turėsią per vienus metus padaryti vieni ir tie patys aktoriai, vienas ir tas pats ekskursijos vadovas, visų sričių, visų žanrų, visų šalių ir tautų specialistas!

Jeigu Repertuaro komisija šitokią ekskursiją rimtai siūlo, tai kokia kūrybine mintimi ji galėtų vadovautis? Ar čia tik nesikėsinama surasti naują mūsų dramos stilių ir iš esmės reformuoti dramaturgiją? Mūsų teatre ir be schemos pasitaikydavo: scenoje eina tragedija, o publika juokias; eina komedija, o publika žiovauja; eina melodrama, o publika jaučiasi kaip futbolo rungtynėse... Ar tiktai nenorima sąmoningai įvairias dramaturgijos formas suvienodinti, kad skirtumo nebeliktų, – kad klasikinės tragedija ir komedija, modernioji komedija ir psichologinė

drama, melodrama ir misterija skambėtų vienodai? Nes nėra jokio pagrindo laukti, kad aktoriai, pasilikdami menininkai kūrėjai, galėtų per vienerius metus šitokią ekskursiją įvykdyti ir sprandų nenusisukinėtų... Jeigu Repertuaro komisija apie šitokį „formų sinkretizmą“ negalvojo, tai ji turėtų kuo greičiausia savo schemą brukti į kašę. Paskelbtoji schema labai blogai atestuoja komisiją. Ji parodo, kad komisija nesiskaito su gyvenimu ir dramos trupę rengiasi priversti nerimtai dirbti. Tai yra, pasakyčiau, materialinė paskelbtosios schemos blogybė. Principiniu, teatriniu atžvilgiu ji atrodo dar blogiau.

Kokiais teatriniais sumetimais yra pagrįsta paskelbtoji schema? Jokiais. Ji tik parodo, kad *teatro meno* reikalai komisijai mažiausia terūpi. Štai kuo didžiuojasi Repertuaro komisija: „Kiekvienas veikalas svarstomas keleriopai: ir meniškuoju, ir valstybiniai tautiškuoju, ir krikščioniškos moralės atžvilgiu“ (*Ibid.*). Atžvilgiai, teisybė, gana įvairūs, – apie juos daug būtų galima kalbėti. Tiktai šiame sąraše nefigūruoja – ir tai itin charakteringa – *teatro meno, mūsų teatro* reikalų atžvilgiu. Šio atžvilgio niekur neprisimena ir dramos vadovas. Teatro menas čia, matyti, laikomas kažkokiu nemokamu priedu prie literatūros chrestomatijos. Gera *literatūros* atžvilgiu („meniškuoju“) pjesė dar nėra joks įrodymas, kad ji tinka mūsų teatrui, kad ji jam dabar reikalinga, kad ji jam *dabar* pakeliama... Pavyzdžiui, esą nutarta statyti Puškino „Puota maro metu“ ir „Don Žuanas“ (komisijos rašyba, – pats Puškinas kiek kitaip vadino). Puškino šiuos veikalus statė Maskvos Dailės teatras. Vaidino juose ir pats Stanislavskis, ir kiti – toli gražu ne provincijos aktoriai. Ir vis dėlto rimtesnioji kritika Stanislavskio pastangas nepripažino pavykusiomis. Kas nepakeliama Maskvos Dailės teatrui, tai Dauguviečio teatrui – niekaniekis: gal tik trijų savaičių darbo vertas. Kur Stanislavskiui lygintis!.. Statysią mūsų teatre ir K. R. „Judėjų karalių“ (Komisija rašo: „Judėjos...“). Rusų geriausiems teatrams šis veikalas taip pat buvo nepakeliamas. Borisas Dauguvietis statysiąs ir Šekspyro „Karalių Lyrą“...

Ne, Repertuaro komisijos darbo principas („svarstymo atžvilgiai") ir nustatytoji schema turėtų būti iš pagrindų reviduota. Repertuaras pirmoj eilėj turi būti svarstomas *teatriniu* atžvilgiu. Teatras, jei jis nori būti rimta meno įstaiga, turėtų pagalvoti apie savo šiokį tokį *menišką* vardą. Turėtų pagalvoti, kodėl jis vadinas ne literatūros chrestomatijos iliustracija ar krikščioniškosios moralės sakykla, bet *meno* įstaiga – todėl ir tai, ką jis duoda, turėtų būti *menu* vadinama. Teatras turėtų pasirūpinti bent savo *meniška* ideologija ir, *tiktai* ja pasiremdamas, konstruoti savo repertuarą. O dramos teatro meniška ideologija kaip tiktai niekas ir nesirūpina. Niekas nežino, ką teatras, kaip *savo* meno įstaiga, nori pasakyti, nori duoti visuomenei, – kaip jis meniškai galėtų ir turėtų pateisinti savo gyvenimą. Niekas nežino ir nenori žinoti. Gausiuosiuose pareiškimuose spaudai tai nė neprisimenama.

Kol Repertuaro Komisija, ateatriškai galvodama, pjeses svarstys „krikščioniškos moralės atžvilgiu", kol ji nesirūpins teatro meno reikalais, turime pagrindo laukti dar prašmatnesnių kuriozų negu paskelbtoji schema.

6. Savosios dramaturgijos neatmezgamas mazgas. 1934 m. lapkričio mėn. Kultūros reikalų departamento direktorius visiškai teisingai viešai samprotavo:

> Teatras per maža teremia savuosius dramaturgus ir tuo būdu *nesudaro sąlygų savajai dramaturgijai kurtis ir augti. Artimiausioj ateity* šitie dalykai sutvarkyti teks pasirūpinti departamentui („Meno dienos", 5 num.).

Toks pasižadėjimas turbūt atsirado todėl, kad vieną metą mūsų dramaturgai buvo labai pasišiaušę; buvo net pradėję kalbėti apie itališką dramaturgų streiką ir Kult. reik. departamentui įteikė platų memorandumą. Dramaturgai skundėsi, kad pjesėms leidėjų pas mus sunku gauti. Jei kartais leidėjas ir atsirandąs, tai dramaturgas esąs priverstas jam atiduoti savo ilgalaikio darbo vaisių beveik nemokamai. Dramaturgija reikalaujanti didelio darbo, didelio talento, scenos žinojimo ir prityrimo. Ne be pagrindo dramaturgija esanti laikoma aukščiausia literatūros

rūšimi, – ne pripuolamai ji atsirandanti paskutinė, kai poezija ir beletristika pakankamai paruošiančios dirvą. Ji ir skaitytojo reikalaujanti žymiai kultūringesnio, literatūriškai labiau apsišvietusio. Dramos skaitytojas paprastai ateinąs vėliau negu eilėraščių ar romanų „ryjikas". Mūsų dramaturgai parašyto veikalo neturį kur dėti. Gerai esą dar, jei teatras teikias pastatyti. O jei teatras esą dėl tų ar kitų priežasčių negali ar nenori veikalą statyti, tai kas tuomet dramaturgui lieka daryti? Esminėje memorandumo dalyje dramaturgai prašė, kad būtų... vykdomas veikiantysis Lietuvoje rusų caro valdžios įstatymas autoriaus teisių reikalu. Buvo dar prašoma, kad Kult. reik. departamentas pasirūpintų išleisti bent tas pjeses, kurias teatras įtraukia į repertuarą. Esą pastatyta teatre pjesė dažnai pasirodanti tokia forma, kad pats autorius dideliu vargu ją bepažįstąs. Dramaturgas, negalėdamas išleisti savo veikalo, neturįs jokių priemonių reabilituotis visuomenės akyse. Dėl spektaklio trūkumų, kuriuos dažnai pašaukia anaiptol ne dramaturgas, kaltė paprastai esanti suverčiama dramaturgui, ir jis turįs kentėti už svetimas kaltes. Pagaliau dramaturgai prašė padėti jiems palaikyti vidujus santykius su teatru, kad jie galėtų arčiau pažinti sceną ir savo kūrybą tobulinti.

Departamentas memorandumą pasitiko labai palankiais žodžiais. Pats direktorius kalbėjo labai maloniai, – esą:

> kalbant apie savąją dramaturgiją, žinoma jau, koks yra buvęs dramaturgų memorandumas. Komisija tikisi, kad bus *galima visiškai sutikti su visais ten iškeltais klausimais* ir tokiu būdu susitarti su mūsų dramaturgais ir gerų vaisių sulaukti („Meno dienos", 6 num.).

Tikrai, netrukus pradėta plačiai skelbti, kad departamento rūpesniu dramaturgų padėtis labai pagerėjusi. Kas gi faktiškai atsitiko?

Departamento rūpesniu žymiai sumažinta honoraras, kurį dramaturgas turėtų gauti už vaidinamą veikalą. Seniau, kol nebuvo Kult. reik. departamento, kol nebuvo pelno ir biudžetui subalansuoti mokesčių, o teatro bilietai buvo brangesni, – kol

nebuvo ir ypatingų papiginimų moksleiviams, žurnalistams, ekskursijoms, nebuvo abonementų, – tuomet dramaturgas gaudavo 10% nuo brutto pajamų. Po išganingų reformų honoraro % paliktas tas pats, o dramaturgas faktiškai gauna beveik pusę to, ką seniau gaudavo. Tai dar ne viskas. Jei veikalas eina Kaune, dramaturgas gauna 10%; jei veikalas eina drauge Šiaulių ar Klaipėdos teatre, dramaturgas iš ten begauna vos 5%. Jei valstybinis teatras būtų dar Marijampolėj, tai ten dramaturgas gal jau ir nieko nebegautų? Šitaip kultūringajame pasauly niekur nėra daroma, – tai yra mūsų patentas... Tiesa, mūsų sąlygose Departamentas išrūpino vieną ir geresnį daiktą. Dramaturgas gali pasirinkti arba % nuo spektaklio arba vienkartinį atlyginimą. Nors tas atlyginimas ir nėra patenkinamas, bet jis vis dėlto apsaugo dramaturgą nuo įvairių netikėtumų. Kartais ir geras veikalas scenoje gali praskambėti kaip menkysta, – ne kartą net Šekspyras scenoje atrodo esąs peckelis... Kartais gi pastatytas veikalas turi dingti iš scenos ir dėl „nenumatytų" sumetimų. Šitokiais atvejais nustatytasai vienkartinis atlyginimas dramaturgui palankesnis.

Priimtųjų repertuaran pjesių spausdinimu Kult. reik. departamentas visiškai nesirūpina. Nė viena pjesė neatspausdinta. Iki šiol tuo reikalu ničnieko nepadaryta ir negirdėti, kad būtų ruošiamasi daryti. O kas bekalbėti apie tuos dramaturgus, kurių pjesės dėl tų ar kitų sumetimų negali patekti į teatrą? Jie ir nūdien nežino, kur dėti sukurtuosius veikalus! Borisas Dauguvietis aiškiai gi sako: „Dramaturgas gali parašyti ir *gerą dalyką*, bet *teatras gali būti tokiu veikalu neužinteresuotas*" („Meno dienos", 13 num.). Net geram veikalui – ir tai nedaug vilties patekti į teatrą!

Dramaturgai, norėdami palaikyti glaudesnius ryšius su teatru, arčiau su juo bendradarbiauti, prašė, kad jie būtų laikomi bent moraliai teatro draugais – bendradarbiais. Visiškai teisingai tas pats Dauguvietis pabrėžia:

> Kol dramaturgas nebus teatro kolektyvo (abstrakčia prasme) narys, sunku bus parašyti jaunam dramaturgui veikalą scenai, nes jis nebus pažinęs teatro esamųjų sąlygų dramos kūrybai augti. (*Ibid.*)

Šventi žodžiai, – ach, kodėl jų Viešpats neišklauso! Kas gi šiuo reikalu padaryta? Deja, ničnieko. Tai autoritetingai patvirtina ir pats Dauguvietis. Daugiau neg metams praslinkus nuo dramaturgų memorandumo įteikimo dienos, jisai viešai konstatavo: „Kontakto tarp aktoriaus, režisieriaus, naujojo dramaturgo neegzistuoja" („Meno dienos", 1935.IX.15). Dramaturgų draugiškas pasiūlymas atgarsio nesusilaukė. Dramaturgai teatrui pasiliko svetima publika, – jie gal net svetimesni už svetimą publiką, nes jie vis dėlto yra jautrūs ir opiai galvoja apie teatro, meno, kūrybos reikalus...

Tarytum pikta ironija skamba komisijos pranešimas spaudoje: iki tokiai ir tokiai dienai siūloma dramaturgams pristatyti savo veikalus į teatrą; buvę prisiųsta kelios dešimtys veikalų, bet iš jų padoriau atrodą tiktai du ar trys, – ir t.t.

Dramaturgo technika – tai ne eilininko, ne apysakininko technika: nepažįstant teatro vidujo gyvenimo, spektaklio kūrybos proceso, sunku tos technikos išmokti. Teorijoj – gal ir būtų galima, bet tam reikia daug darbo, daug knygų. Mūsų rašytojui ir Kaune gyvenant nelengva tokių knygų gauti, o provincijoj – beveik neįmanoma. Visai natūralu, kad ir gabūs rašytojai prisiunčia teatrui pjeses, kurios dramaturgijos atžvilgiu yra bejėgės. Greičiau stebėtis reikia, kad vis dar atsiranda rašytojų pasiryžėlių, kurie net ir tokiose sąlygose bando kurti pjeses. Teatras nieko nedaro dramaturgų pastangoms paskatinti ir padėti gabiems rašytojams išsimiklinti dramaturginėje technikoje.

Pagaliau materialinės kūrybos sąlygos dramaturgui gi nėra lemiamas veiksnys. Toks veiksnys yra moralinės sąlygos, kurios dabar yra labai ir labai liūdnos. Ir geras rašytojas, negalėdamas bendrauti su teatru, pažinti sceniškosios kūrybos proceso, vargu ar galės būti geras dramaturgas.

Savosios dramaturgijos kūryba, jos organizavimu turėtų būti labai rimtai susirūpinta. Teatro likimo sprendėjai turėtų pagaliau kada nors suprasti, kad teatras be savosios stiprios dramaturgijos geriausiu atveju bus tiktai oranžerijos žiedas, atitrūkęs nuo gimtosios dirvos.

Teatro likimo lėmėjai čia turi gatavą stiprų atsakymą: į savąją dramaturgiją kreipiame didelio dėmesio, pastangų ir lėšų nesigailime; ne kartą gi buvo – dirbame, dirbame, pastatome pjesę, o ji tučtuojau reikia išimti iš repertuaro, nes publika piktinasi jos silpnybėmis; kuo gi mes kalti, kad mūsų dramaturgai blogas pjeses rašo!

Formaliai toks atsakas gal ir teisingas, bet iš esmės jis yra nepateisinamas. Begyvenant mintimi, apibrėžta šiame atsakyme, sunku ir laukti gerų pjesių. O ką teatras yra padaręs, ką jis rengias daryti, kad pjesės būtų geresnės? Kiekvienoj srity kiekvienas profesionalas turi išeiti tam tikrą mokyklą, – pradinę ir aukštesniąją. Dramaturgui tokia mokykla yra teatras. O jam teatras yra nelyginant kanceliarija, į kurią reikia prisiųsti pjesės ir laimingu atveju ateiti ir atsiimti honorarą. Esant šitokiems santykiams daug gera neišmoksi.

Priemonių ir būdų mūsų dramaturgijai auginti, pjesių kokybei pakelti ir mūsų gyvenimo sąlygose būtų pakankamai. Kodėl šis darbas nėra organizuojamas, tai kitas klausimas...

7. Vingis, užuolanka – ir vėl nuo varčios... Baigęs 1935–1936 metų sezoną ir besiruošdamas ateities darbams, Borisas Dauguvietis „Meno dienose" paskelbė triumfuojantį didžiosios chaltūros manifestą, pažadėdamas dar kartą teatro kelionę pasukti net mums neįprastu keliu. Teisybė, ir šį kartą dramos vadovo kalba apsiniaukusi, bet vis dėlto prasmė galima šiaip taip išnarplioti. Gairių pasukimą jis bando pagrįsti neva svariais samprotavimais. Esą „teatras negali būti *vien tik abstraktaus* meno įstaiga... Reikia pripažinti, kad vien tik meno dramos teatre visuomenė niekuomet neieškojo" („Meno dienos", 23 num.). Tokios pasidarė Boriso Dauguviečio premisos, kai „repertuaras buvo sutvarkytas visam sezonui". Kieno – kieno, bet dramos meno vadovo lūpose tokios premisos yra daugiau negu keistos. Kas tai yra ir kaip yra galimas *abstraktus teatro menas*? Režisierius to nepaaiškina. Abejojame, ar jis ir galėtų tai padaryti. Teatro menas, rodos, dar niekur ir niekuomet nėra buvęs abstraktus. Teatras labai konkrečiomis priemonėmis

vaizduoja labai konkrečius žmones, jų aistras, jų konfliktus, jų kančias, jų nelaimes ir džiaugsmus, jų nusikaltimus ir laimėjimus, – kurgi čia abstrakcija? Ir visai nėra jokio reikalo pripažinti, kad „visuomenė vien tik meno neieškojo"!

Ko gi daugiau, be meno, galima ieškoti teatre? Bažnytinių pamokslų, krikščioniškos moralės dėstymo? Laikraščio vedamųjų straipsnių? Kriminalinės kronikos, liežuvninkų smalsumo? Cirko ar Pupų Dėdės numerių? Mes suprastume, jei Borisas Dauguvietis kalbėtų apie didelio ir menko *turinio* meną, – tai būtų rimta kalba. Bet jam ne tai staiga parūpo. Jis tik pamažėli teatidengia savo kortas. Štai kur jis suka:

> Teatras savo repertuaru turėtų tarnauti *bendriems* Lietuvos *tikslams*, teatras turėtų būti susijęs ir su visuomene ir su tais *tikslais*, kurie statomi visos jos veiklos priešakyje... Jeigu teatre nevirpa gyvas aktualus dirgsnis, nežiūrint koks menas bebūtų tame teatre aukštai gvildenamas [„menas teatre gvildenamas"! – *B. S.*], be jo, be šito *dirgsnio*, toks menas darosi neįdomus... Meno idėjos [kuri čia atsirado, matyti, iš padavimų, – *B. S.*] ir *aktualaus dirgsnio* harmoningas junginys daro iš teatro nepaprastą jėgą, kuri gali nuveikti daug daugiau, negu *kitas kuris būdas populiarinti bei skleisti kokias nors idėjas*... Ateinančiam sezone mes turėsime atkreipti daugiau dėmesio į tai, kokius reikalavimus stato gyvenimas, ypač Lietuvos gyvenimas (*Ibid.*), –

kokios politinės temos bus aktualios...

Ar neaišku, kur mūsų meno įstaigos vadovas suka, visai nebesirūpindamas, kas atsitiks su „sutvarkytuoju repertuaru", kur Repertuaro komisija savo pavyzdingąją schemą nukiš? Jokių abejonių nekelia ir normalioj teatralinėj praktikoj neįprastas terminas „aktualus dirgsnis", šį kartą panaudotas kaip maskė. Šį terminą ir dramos vadovo staigų susirūpinimą teatro gaires naujai persukalioti paaiškina pavasarį Kaune pasklidę gandai, susilaukę atbalsio rygiškėj „Sevodnėj". Šis pigaus biznelio laikraštis dažnai daugiau žino, negu iš tikrųjų yra. Jis staiga ėmė ir paskelbė: esą Lietuvoj būsiąs įsteigtas propagandos departamentas ar sekretoriatas ir jo žiniai būsiąs pavestas teatras. Ir tai buvo „Sevodnės" palaižų meškiškas patarnavimas Borisui Dauguviečiui. Tie gandai, kaip niekuo nepagrįsti, buvo atšaukti. Atšaukimas įvyko kiek vėliau, o Borisas Dauguvietis „Sevodnės"

antį priėmė nelyginant veislinį antiną ir iškilmingu manifestu pasiūlė savo patarnavimą. Kaip konkrečiai reikia įsivaizduoti „meno idėjos" ir „aktualaus dirgsnio" harmoniją, parodė jisai V. radiofone surežisuodamas (ir pats vaidindamas) savo sukomponuotą agitacinį politinį feljetonėlį „Kriaučiuką Motieju"...

Suprantama, kiekviena valstybė, kiekviena valdžia mūsų laikais negali išsiversti be propagandos. Dėl jos mes blogo žodžio nesakome. Mums tiktai neskanu, kai žalibarščius maišo su zuperiu. Propaganda ir lieka propaganda, o teatras turi savo uždavinius, daug patvaresnius negu politinės propagandos pakeleivingos temos. Nesistebime, kad ir pas mus atsiranda žemažiūrių bernužėlių, kurie teatrą malonėtų paversti agitacinės propagandos priemone, – tokiems dalykams sugalvoti didelės inteligencijos nereikia. Stebimės tiktai, kad mūsų dramos *meno* vadovas yra *viskam* pasirengęs, – net teatro *meną* parduot be varžytinių... Kas iš tokio jo patarnavimo galėtų išeiti, jis ir pats dorai nežino. Jis tiktai reikšmingai nuūtaroja: „jeigu teatras pavirs meniška tribūna, *sunku nurodyti, ką jis galės padaryti* mūsų gyvenimui" (*Ibid.*). Tikrai, kad sunku. Ir mes nežinome, kas išeitų... Žinome tiktai, kas kituose kraštuose išėjo iš panašių pastangų. Štai, pavyzdžiui, Sovietų rusai, tie propagandos „klasikai ir pedantai". Ne taip seniai jie buvo smarkiai susirūpinę teatrą paversti propagandos įrankiu, kaip dabar Dauguvietis mums ketina. Rusai tam reikalui nesigailėjo nei triūso, nei lėšų, nei įsakymų, nei kitų dar labiau įtikinamų dalykų. Kas iš to jiems išėjo? Propaganda teatre nėra įmanoma be atitinkamų pjesių. O su propagandinėmis pjesėmis reikalas visai nekoks. Žinoma, propagandinių pjesių prirašyta devynios galybės, ir daugelis jų *reikėjo* vaidinti. Ir publikai *reikėjo* žiūrėti. Tiktai patys aktoriai staiga pradėjo rėkti. Jų žurnalas „Teatr i dramaturgija" paduoda įdomių dokumentų. Aktoriai skundžias savo dramaturgais. Štai jų tonas:

> Išaugau, subrendau Sovietų Rusijoje. Jokio kito pasaulio nemačiau. Esu įsitikinęs komunistas, kitokios geresnės dalykų santvarkos neįsivaizduoju. Bet idėjinių komunistiškų pjesių nebegaliu vaidinti. Laikraščiuose –

propaganda, susirinkimuose – propaganda, klubuose – propaganda, gatvėse – propaganda, radijo – propaganda, teatre – propaganda... Darosi nebepakenčiamai nuobodu. Propagandos pjesėse nėra *kas* vaidinti. Iš anksto žinome, kad kulokas bus iškulokintas, kad komsomolcas išeis tauriu laimėtoju. Nuobodu, nepakenčiamai nuobodu. Gerbiamieji dramaturgai, propagandą pasilaikykite sau, o mums, aktoriams, duokite gyvą žmogų. Žmogų, duokite *žmogų* mums vaidinti, mes mirštame be jo!

Daug panašių balsų tenka nugirsti iš pačių komunistų. Dabar Sovietų rusų geresniuose teatruose mylimiausi dramaturgai: ...Šekspyras, Šileris, Gogolis, Ostrovskis! Ostrovskio veikalai eina visuose geresniuose Maskvos ir Leningrado teatruose – be jokių teksto pakeitimų... Yra, žinoma, Sovietuose ir propagandinių teatrų, tik šieji nepretenduoja į rimtos meno įstaigos vardą. Sovietai turi daugybę teatrų, propagandiniuose teatruose ir klubuose gali jie chaltūrinti, kiek tik širdis trokšta ar viršininkas liepia, juo labiau kad jiems lieka pakankamai rimtų meno įstaigų.

Bandė supropagandinti savo teatrus ir naciai. Ir čia nesugebėta sukurti vertingesnių pjesių, publika nustojo lankyti teatrą. Dabar Vokietijoj įžymiausiu dramaturgu pasidarė vėl tas pats... Šekspyras! Politinė ar partinė propaganda dar niekur ir niekuomet nėra sukūrusi vertingesnių meno dalykų. Net geresni rašytojai, virtę apologetiniais propagandistais, susmuko kaip menininkai.

Ko nesugebėjo padaryti sovietai ir naciai, pasisiūlė padaryti Borisas Dauguvietis. Ar jis pats tiki savo pasiūlymų rimtumu? Atrodo, kad nelabai. Skundžiasi jisai, kad tenai, kur tenka dirbti nuolatiniame teatre, publika esanti per daug kritiškai nusiteikusi: „nuolatinis teatras, pats to nepastebėdamas, iš lėto pasiduoda savo auditorijos skoniui ir reikalavimams" (*Ibid.*). Čia propagandinio teatro publika gali visai nebelankyti, – ji ir laikraščių sočiai prisiskaito. Ką inteligentiškai publikai padarysi, – verčiau ranka į ją numoti... Užtat rojaus gyvenimas esąs gastroliuojančiam po provinciją teatrui:

provincijos publika negali turėti įtakos į teatro kryptį nei menišku, nei ideologišku atžvilgiu. *Periferijoje ir ideologija, ir menas gali būti iš anksto diktuoja-*

mas, ir provincija sutiks jau gatavą teatrą, kuris bus ir *tam tikros ideologijos,* ir tam tikros meniškos krypties reiškėjas (*Ibid.*).

Hm?.. Ar provincijoj labai toli galima nujoti pasibalnojus *diktuojamą ideologiją* – tai dar nežinia. Nėra jokios garantijos, kad ideologinių diktantų ekspedicija laimingai pasibaigs. Ne tokie jau tolimi laikai, kada provincija, pasiklausiusi ideologinių diktantų, „diktatorius" ir nuo bačkos nuversdavo, ir plytomis palydėdavo... Kuo bus palydėtas Boriso Dauguviečio diktantas? Ar jis jau taip šventai įsitikinęs, kad provincija neatskiria bačkos nuo scenos?..

Kad ir toks entuziastiškas buvo Boriso Dauguviečio propagandinis karštis, vis dėlto jis paleidaviduriu konfūzu pasibaigė, – matyti, „Sevodnės" antino pavidalu koks nelabasis bus pasipainiojęs. Apie teatro atidavimą nesamam (pagal oficialų pranešimą ir nebūsimam) propagandos departamentui dabar nė žvirbliai nebečirškia. Atrodo, nė vienas rimtas žmogus apie tai niekuomet nė negalvojo. Borisas Dauguvietis, nelyginant koks Šepšelynės muzikontas, pasiliko vienas su ištiesta nepaspausta ranka...

Taip atėjo 1936–1937 m. sezono pradžia. Visi dekoratyviniai Boriso Dauguviečio pasižadėjimai šėveliais nudulkėjo. Vietoj tvirtai „nustatyto repertuaro visam sezonui" pasirodė apgraibiniai skiautai. Teatro direktorius spaudos atstovams suminėjo 11 statysimų dramoje veikalų, bet esą 5 iš jų pasiliko „po klausimo ženklu" („Lit. n.", 13 num.). O režisierius Dauguvietis mini kitus, naujus veikalus, kurių direktorius net „po klausimo ženklu" nestatė (pvz., Puškino „Čigonai", – žiūr. „Sev. Več.", 221 num.). Iš repertuaro komisijos prašmatniosios schemos taip pat paskutinis kvapas išgaravo... Kas gi dabar bus? Teatro direktorius susidariusia padėtim visiškai nesijaudina. Jis dar kartą (jau kelintą?) viešai pasižadėjo dramos būklės pagerinimui... *nieko* nedaryti! Drama galėsianti būti kitokia, kai ji kitur išsikelsianti, – ji dabar dirbanti nenormaliose sąlygose („Lit. n.", 13 num.). Tasai „bezprizornikas", t.y. dramos teatras, reikia esą būtinai išrūkyti iš teatro direktoriaus žinioje esančios patalpos, – kai

bus išrūkytas, tai ir rūpintis juo niekas nebesiūlys, nors ir dabar esą „na šipke vsio spokojno"... Gal nors dramos *meno* vadovas susigriaudeno, taip daug pasižadėjęs ir nieko neištesėjęs? O ne! Jis tiktai dar kartą peržegnojo visą savo praeitį, visuomenei išduotus vekselius paskelbė bankroto dokumentais ir užtraukė naują giesmę. Štai jinai:

> Iskusstvo – eto vzdoch naroda posle trudovovo dnia. Dlia naroda fizičeskij trud toljko podgotovka k chudožestvennomu tvorčestvu. Litovskij gosudarstvennyj teatr postepenno otchodit ot formalizma i vozvraščajetsia k realističeskomu teatru, teatru živovo čeloveka. Pod etim lozungom prochodit rabota etovo sezona („Sev. večerom", 221 num.).

Nė nebandysime derinti šį Boriso Dauguviečio pareiškimą su anksčiau buvusiais; nenagrinėsime, kiek teisingai jisai apibrėžia mūsų teatro praeitį ir į kieno daržą jisai iš pasalų akmenukus svaido... Svarbu, kad čia pirmą kartą per kelerius metus jo pareiškimuose pasitaikė aiškesnis *teatrinės* ideologijos posmas. Jisai vietoj „aktualaus dirgsnio" ketina duoti *gyvo žmogaus teatrą*. Tai jau yra šis tas. Apie tai galima rimčiau kalbėti. Čia jau šioks toks teatro *meno* kelio apibrėžimas. Bet kas žino, ar sekamame pareiškime spaudai Borisas Dauguvietis vėl neapvers visko stačia galva? Nenoromis prisimena adverniški poteriai: palaiminti, kurie tiki, nes jie bus apvilti...

Kai dramos *meno* vadovas šitokius vingių vingius suka, tikrai sunku laukti, kad mūsų dramos teatras susidarytų kurį savo menišką veidą, – kad žinotų, kur jis eina ir ko jis siekia...

8. O vis dėlto reikia pasukti! Kult. reik. departamento pastangos siekti dramos meno renesanso per porą metų nedavė teigiamų vaisių. Smukimo proceso net nesulaikyta. Tiesa, teatro vadovybė retkarčiais viešai pasididžiuoja savo politika: už pigią kainą – daug premjerų. Visa nelaimė, kad pigią mėsą šunes ėda. Ir čigonas, sako, kadaise atpratino arklį gerti vandenį; jis būtų jį atpratinęs ir ėsti, tik arklys pasiskubino nusibaigti. Čigoniškas arklio išlaikymas – pats pigiausias, tik arklys – stimpa...

„Ne vienas šuva rudas ant svieto", – ne vienas ir teatro menui gelbėti būdas. Aišku tiktai: nepavykus vienam gelbėjimo

būdui, reikia ieškoti kito. Šiuo metu padėtis sunkesnė, nes maža vilties gauti naujų kreditų teatro pertvarkymui. Dramos perkėlimas į kitas patalpas yra susijęs su stambiais kreditais, – vargu ar apie juos dabar galima galvoti. Dramoj atskirose tam reikalui pritaikintose patalpose, žinoma, būtų lengviau dirbti. Bet matėme gi, kad ne patalpa atvedė dramą į desperaciją. Naudingiau būtų pagalvoti, ar negalima kas padaryti, pasiliekant dramai tose pačiose patalpose ir pasitenkinant tais pačiais kreditais, bent žymiai jų neišplečiant.

Veikiąs teatro įstatymas nėra toks daiktas, dėl kurio vertėtų galvą guldyti. Jisai net vidujinės teatro santvarkos atžvilgiu nepasižymi tobulybėmis. Jisai teatro direktoriui uždeda tokias dideles pareigas, kad Lietuvoj dabar vargiai ar atsiras žmogus, kuris tas pareigas galėtų bent patenkinamai atlikti. Pas mus periodiškai pasitaiko, maždaug kas dveji metai, teatro direktorių krizė. Kai reikia skirti naujas direktorius, visuomet iškyla ta pati velniava: kur gauti tinkamą toms pareigoms žmogų? Tinkamo žmogaus nesurandama, reikia tenkintis pereinamais paliatyvais. Tikrai, dabartinėms direktoriaus pareigoms tinkamą žmogų gal net negalima surasti. Pagal įstatymą jisai yra vyriausias dramos, operos ir baleto vadovas, – jis atsako už viską. Vadovas gi turi šiek tiek išmanyti vadovaujamą sritį, – kaipgi kitaip? Visų sričių specialisto Lietuvoje dabar nėra. Be to, direktorius yra vyriausias teatro administratorius, – jisai atsako už teatro ūkį, finansus, tvarką; jis privalo kištis į visus teatro gyvenimo mažmožius, pasirašinėti šimtus popieriūkščių, „kloniotis" – tūkstančius kartų. Meno darbui jam nė laiko nebelieka. Trijų šakų specialistas turi būti ir puikus administratorius. Atsakomybė itin didelė, o jo teisės visai mažutėlės. Kiek svarbesnio reikalėlio jis negali savarankiškai spręsti, – turi bėgti į ministeriją, į kontrolę. Be jų leidimo negali reikalingų darbininkų pasikviesti, be jų sutikimo negali savarankiškai leistųjų kreditų sunaudoti. Iš leistųjų kreditų maža skubiam reikalui sąskaitėlė – o ką kontrolė pasakys? Šitokiose beteisiškose sąlygose galima ne teatrui vadovauti, bet iš galvos kraustytis.

Teatro direktoriaus pareigos iš viso yra vienos iš pačių sunkiausiųjų. Dar Nikalojaus I laikais rusų teatralas Koni rašė, koks turi būt direktorius:

> Pasauly nėra sunkesnių ir sudėtingesnių pareigų, kaip valdyti didelį teatrą. Kulisos turi savo politiką, savo finansų sistemą, savo diplomatiką, savo intrigas ir intrigėles, savo biudžetus ir savo komplikacijas, kurios yra daug painesnės už virves, ratus ir vielas ties scena. *Geras teatro direktorius atsveria gerą ministerį.* Jo žiniai priklauso laukujė ir vidujė teatro dalis: aktoriai ir publika. Jis turi įsiskverbti į mažos savo valstybėlės visas gelmes, turi suvokti kartoninę ir drobinę prigimtį; jis turi gerai pažinti charakterius, reikalus ir jų linkmę: žiūrovų, jaučiančių, veikiančių, dainuojančių, vaidinančių, net stovinčių žmonių. Tai ne juokai! To siekiant žmogui reikia turėti: dvasios stiprybės, akmeninės kantrybės, basilisko tolregystės, mokėjimo numatyti kalendoriaus kaitaliojimąsi, bitės darbštumo, ąžuolinio tvirtumo, žiogo judrumo ir beveik beprotiškos meno meilės. Vienu žodžiu, geras teatro direktorius turi savyje sujungt visas dorybes: gyvulių, augalų ir bedvasio pasaulio. Šit kodėl visame pasaulyje taip maža gerų teatro direktorių...

Mūsų teatro įstatymas turėtų ne sunkinti, bet lengvinti direktoriaus pareigas. Šia prasme ir turėtų būti pakeistas teatro įstatymas, – jo nepakeitus, sunku galvoti apie bet kurį dramos meno būklės pagerėjimą. Teatro direktoriaus atsakomybė turi būti sumažinta, o teisės – praplėstos. Pirmoj eilėj turi būti atskirta: atsakomybė už meną ir atsakomybė už ūkį ir finansus. Tai būtų galima padaryti, pavyzdžiui, šitokiu būdu:

a) Teatro direktoriaus teisės ir pareigos pakeliamos iki vadinamojo teatro intendanto teisių ir pareigų. Toks teatro administratorius (ar kokiu kitu vardu jis bus pavadintas) rūpinasi teatro ūkiu, finansais, atskaitomybe, sąmatomis, patalpomis, raštinės reikalais, teatro turtu, dirbtuvėmis, bendra teatro tvarka, techniniu ir administraciniu personalu ir už visa tai atsako.

b) Dabartinės teatro direktoriaus funkcijos visiškai panaikinamos, – panaikinamas etatas kaip nereikalingas ir savęs nepateisinąs. Atskirų teatro meno šakų reikalais rūpinasi ir už juos atsako tų šakų vadovai (direktoriai, trupės vedėjai ar viršininkai, ar kuriuo kitu vardu jie bus pavadinti): operos, dramos, baleto.

c) Administracijos ir ūkio sąmatą visos trys šakos turi bendrą, bet meno srity, savo tiesioginius uždavinius vykdydama, kiekviena šaka gyvena savąja sąmata. Visos trys šakos naudojasi lygiomis teisėmis, – patalpų repeticijoms ir vaidinimams, dirbtuvių, kreditų atžvilgiu.

d) Visoms teatro šakoms bendrus reikalus sprendžia taryba (administratorius ir trys direktoriai ar vadovai); bendriems reikalams kreditus teatro administratorius suvartoja savo atsakomybe; atskirų šakų kreditus suvartoja per administratorių tų šakų vadovai savo atsakomybe.

e) Leistųjų kreditų ribose teatro administratoriui ir šakų vadovams turi būti duota visiška laisvė, – kontrolė čia turėtų tikrinti tiktai atskaitomybę, bet ne išlaidų tikslingumą. Teatro darbas turi daug tokių dalykų, kurie kontroliuojančioms raštinėms kartais esti per daug sunku suprasti.

f) Teatro menininkai nieku būdu negali būti kvalifikuojami kaip įprastiniai valdininkai; įstatymas stropiausia turi atsižiūrėti darbo meniškosios prigimties ir atitinkamu būdu kvalifikuoti aktorių teises ir pareigas.

Tai yra tik principinio pobūdžio įstatymui keisti gairės, – visa tai turi būti tiksliai išplėtota ir detalizuota. Šitoks teatro darbo pertvarkymas turėtų keletą gerų privalumų: a) panaikina teatro šeimininkus ir nemėgstamus „biednus giminaičius", sulygina visų teises (sakysim, dabar, skirstant kreditus pastatymams, skirstant patalpas ir dirbtuves – opera nuolat ir nuolat skriaudžia dramą); b) kiekvienai šakai duoda daugiau darbo laisvės; c) sumažina pareigų skaičių atskiriems vadovams, užtat galima tos pareigos pagilinti; d) išvaduoja iš mefistofeliškos problemos – „kur gauti tinkamą žmogų teatro direktoriaus pareigoms", – atskirų sričių specialistų yra jau, tinkamų vadovų nesunku būtų surasti, – skiriant juos, nebereikėtų galvoti, kur žmones iš žemės iškasti.

Švietimo ministerija, kaip vyriausia teatro šeimininkė, turėtų aiškiai ir konkrečiai pasisakyti, ko ji iš kiekvienos teatro meno šakos nori, kokius ji reikalavimus kelia, ir tiems reikalavimams

vykdyti turėtų pasirinkti atitinkamą, sau patinkamą, užtat ir atsakingą vadovą. Ministerija nurodo uždavinius, paskirtas vadovas pristato savo darbų planą, bent konkrečiau apibrėžtą jų linkmę. Kai visa tai ministerijos aprobuota, – šakos vadovas leistų kreditų ribose gauna visišką laisvę savo planui vykdyti: jokios kanceliarijos žiurkės nebeturi mažiausios teisės kūrybos darbą trukdyti.

Šitoksai darbo paskirstymas daug laimėtų net pačiu nelaimingiausiuoju atveju, – net jei teatras būtų susimanyta perkrikštyti į politinės propagandos įstaigą. Teatrui gi norint pasilikti ištikimu savo tiesioginiam ir vieninteliam pašaukimui – būti meno įstaiga, darbo pertvarkymas aukščiau įvardytais pagrindais yra būtinas. Tai būtų pirmas žingsnis į mūsų teatro, Kult. reik. departamento direktoriaus pasiilgtąjį, renesansą.

Operai ir baletui vadovą surasti nebūtų sunku. Bet kas bus su drama? Nereikia manyti, kad dramos meno vadovu gali būti tiktai režisierius ar aktorius. Juo gali būti ir kitokios profesijos žmogus, pavyzdžiui, rašytojas, dramaturgas (Pone Dauguvieti, nenusigąsk: ne apie save kalbu, – aš į bet kokias pareigas teatro pastogėj visiškai nepretenduoju, – *B. S.*). Svarbu tiktai, kad jis teatrą pažintų, mylėtų, kaip Koni sakė, beveik beprotiškai, – kad turėtų gerą skonį, būtų geras organizatorius ir žinotų, ko nori pasiekti. Svarbu, kad jis atneštų naują entuziazmą, aktorių dvasioje sukurtų naują kūrybos ugnį, sudarytų kūrybinę atmosferą. Svarbu, kad jis tinkamus žmones skirtų į tinkamą darbą, žiūrėtų, kad tasai darbas būtų rimtai dirbamas ir kad jis sudarytų tokias aplinkybes, kuriose rimtas kūrybinis darbas yra visiškai galimas. Štai kas pirmoj eilėj pareikalautina iš ateisimo dramos meno vadovo.

Kol bus pasiryžta teatro santvarką ir darbo metodus iš esmės reformuoti, kol bus verčiamasi užmerktų akių tingiais paliatyvais, tol mes neišbrisime iš teatrinės infliacijos pasėkų: dramos meno devalvacijos.

Šio sezono pradžioje mūsų dramoje įvykę personaliniai pasikeitimai dramos padėtį daro dar opesnę. Gabusai Kačinskas

nebeištvėrė Kaune, – išsikėlė į Klaipėdą. Dvejus metus Maskvoje studijavęs režisūrą gražaus talento Juchnevičius paskirtas į Klaipėdą, nes, kaip teatro direktorius pareiškė „Lit. naujienų" korespondentui, Juchnevičiui nesą ko Kaune vaidinti, – nesą ko veikti. Fed.-Sipavičius išgabendintas į Klaipėdą. Į Klaipėdą išsidangino ir Grybauskas. Švietimo ministerijos buvęs stipendiatas Jakševičius, metus pasimokęs Maskvoje, mojo ranka į stipendiją ir išdūmė į Ameriką vaidybos ir režisūros mokytis pas Andrių Oleką-Žilinską, – tą patį Žilinską!.. Jauni gabūs aktoriai Gustaitis ir Kaštaunas ištrūko iš Kauno į Angliją mokytis pas Čechovą, – tą patį Čechovą, ant kurio Kaune šunes buvo kariami, pas kurį mokytis važiuoja žmonės iš Amerikos, Kanados, Australijos... Iš teatro pasitraukė ir gabi aktorė Kalinaitė... Bėga, kas tik gali!

Tai yra blogas ženklas. Tai yra labai blogas ženklas!

„PROVINCIJOS TEATRAS“

Klaipėdos teatras – provincijos teatras. Provincija! Šitame žodyje taip dažnai esti tam tikro prieskonio, kilusio iš pasididžiavimo, iš paniekos... Kas yra provincija prieš sostinę?

Sostinė mat visur ir visko sostinė. Sostinė – valstybės simbolis. Sostinė – didikų ir šio pasaulio galingųjų buveinė. Sostinė – kultūros ir kūrybinio darbo centras. Sostinė visam gyvenimui duoda toną. Sostinė savaime nelyginant iščiulpia iš provincijos geresnes stipresnes kūrybinio darbo jėgas, – sutelkia jėgas iš visų pakraščių. Visas judresnis, gajesnis, neramesnis elementas veržias savaime į sostinę. Ten platesni darbo keliai, ten lengviau prasimušti į priekį, tenai tiktai gali šaunią „karjerą padaryti". Sostinėj yra daugiau progų pritaikyti talentui ir jėgai, sostinėj yra daugiau, kas gali įvertinti talento kūrybinį pajėgumą. Sostinėj yra daugiau šaltinių, kur gali naujų kūrybinių jėgų pasisemti, daugiau yra veiksnių, kūrybą žadinančių. Ir tiktai tasai, kas sostinėj nepritampa, neišsitenka joje, negali išsilaikyti – apie sąmoningus provincijos idealistus ir patriotus kita kalba! – tas tenkinas provincija, kur ir reikalavimai paprastesni, ir gyvenimo lygmuo žemesnis, ir vertinimo kriterijai kuklesni. Ir kur čia kelsi aukštus reikalavimus, jeigu taip dažnai nėra sąlygų, kuriose būtų galima patenkinti mažiausius reikalavimus!

Taip, provincija tegali žiūrėti į sostinę tiktai pasistiebdama!

Taip galvoja daug kas, – ir sostinėj, ir provincijoj. Ar klysta jie? Jie savo galvoseną teisina dabarties duomenimis, praeities

patyrimu... Būdavo, daug kartų būdavo, kad provincijos teatrai vertėsi chaltūra, iš meno darė biznį. Sostinės aktoriams menas buvo tiktai sostinėj, o į provinciją vykdavo jie pasipinigauti, pachaltūrinti, – kaip jie patys sakydavo. Ir provincijos aktoriaus aukščiausia gyvenimo svajonė būdavo kaip nors patekti į sostinės teatrą. Jis į sostinę vykdavo ne kartą net už keleriopai mažesnį, negu gaudavo provincijoj, atlyginimą. Būdavo, ne kartą būdavo, kai koks sostinės teatras blogai vaidina, žmonės su širdgėla atsiliepia:

– Fū! Kokia niauri provincija!

Suprantama, kad kultūros darbe, meno kūryboj pavadinimas *provincija* įgavo neigiamo prieskonio ir kad sostinės veikėjai dažnokai jaučias turį teisės į tam tikrą pasididžiavimą...

Bet pasididžiavimas ar, kaip seniau sakydavo, puikybė yra labai didelė nuodėmė. Dėl jos pasipūtėliai angelai iš rojaus išlėkė ir murzinais velniūkščiais tapo. Šėtoną iš puikybės Jehova padarė. Ir kaip dažnai sostinės puikybė esti tiktai šėtono dalios teverta!

Ir vėl, sostinė nelygu sostinei, provincija nelygu provincijai.

Paryžius – visa Prancūzija, – jos smegenys, jos širdis, jos visas veidas. Išplėšk iš Prancūzijos Paryžių, – kas iš jos beliks? Bet Berlynas – toli gražu ne visa Vokietija. Berlynas toli gražu nėra toks charakteringas Vokietijos centras, kaip Paryžius – Prancūzijos. Šalia Berlyno, yra dar Miunchenas, Hamburgas, Drezdenas, Kelnas, Diuseldorfas – savaimingai kultūros pasireiškę centrai. Berlynas jiems nekoks labai pavyzdys. Miunchenietis palyginti su berlyniečiu anaiptol nesijaučia esąs provincialus, – jis į jį net iš aukšto žiūri. Jam Berlynas – kas tipiškas nuvorišas, *neureich, parvenu,* administracijos įstaigų ir policijos centras, prekybos, pramonės, spekuliantų ir latrų miestas. O jis, miunchenietis, jis yra scenos kultūros atstovas, – jis savo kultūros tradicijas skaičiuoja ilgais šimtmečiais. Tai kas yra Berlynas prieš Miuncheną miunchenniečio sąmonėj?

Tai kas gi dabar Kaunas, kad ir laikinoji mūsų sostinė, yra mums: mūsų Paryžius ar mūsų Berlynas? Kaunas – visa Lietuva,

visas jos veidas? Ar tik jos nuvorišas? Hm!.. Prieš dvidešimtį metų Kaunas nebuvo nei visa Lietuva, nei Lietuvos veidas, – jis buvo niauri *lietuvių tautos* provincija. Ar per dvidešimtį metų jisai pasidarė *visa* Lietuva?

Teisybė, mes neturime savo Miuncheno, Drezdeno, Kelno... Bet mes turime ką kita, kas mūsų tautos gyvenime gal dar svarbiau negu Miunchenas, Kelnas...

Visur visais laikais kultūra ėjo iš centro, iš miesto į periferiją, į sodžių, – toks jau bendras kultūros istorijos dėsnis. O mūsų tautos atgimimas – stebuklinga išimtis iš to dėsnio. Mūsų tautos atgimimas stačiai apvertė tą dėsnį.

Nelaimingai susidėjus mūsų istorijai, miesto, kaip savo kultūros centro, buvome visiškai nustoję. Miestas sulenkėjo, surusėjo, sužydėjo. Prekyba, pramonė, finansai, švietimo įstaigos, administracija, – visas tasai miesto didybės pagrindas buvo ne mūsų, – buvo mums svetimas, mums priešingas. Lietuvių tauta užsidarė laukų ir girių bakūžėje. Miestas atitrūko nuo lietuvių tautos, taip nedraugiškai nusiteikęs mūsų gyvybinių reikalų atžvilgiu. Iš miesto į sodžių ėjo panieka ir smurtas, skausmas ir prakeikimas. Pirmieji mūsų tautos atgimimo žadintojai buvo sodžiaus išeiviai, sodžiaus vaikai, sodžiaus žmonės. Iš sodžiaus sužibėjo šviesos kibirkštėlė. Sodžius ėmė lietuvinti miestą, – grąžinti jį tautai. Iš sodžiaus pasklido lietuviškos kultūros daigai į miestelėnų širdis. Kovų dėl nepriklausomybės metu miestas dar gerokai buvo abejingas. Visą kovų sunkybę sodžius pakėlė savo pečiais. Be miesto pagalbos sodžius kaip stichija, kaip vėtra pasikėlė ir vadavo Tėvynę. Sodiečiai patys vieni, susimetę partizanų būreliuosna, heroizmo ir pasišventimo stebuklus darė! Visa Lietuvos atstatytoji valstybė – sodžiaus, sodžiaus vaikų kūryba.

Sodžius privertė miestą nusilenkti savo valiai, – lietuviška kultūra iš sodžiaus atėjo į miestą.

Tai kas dabar Lietuvai Kaunas, kuriame lietuvišką stichiją sudaro daugumoje sodžiaus išeiviai, sodžiuje gimę ir augę žmonės? Ar jau nebėra Kaunas lietuvių *tautos* (ne valstybės gi!) pro-

vincija, kad ir staiga praturtėjusi, asfaltu ir barškalais pasipuošusi? Ir šitoje mūsų kultūros istorijos perspektyvoje Klaipėdos teatras, aptarnaująs miestelius ir kaimus, ar jis yra dvasinės provincijos ar dvasinės tvirtovės, dvasinės sotinės teatras?

Tiesa, Klaipėdos teatras yra provincijos teatras, kiek jo gyvenimo ir darbo sąlygos yra tikrai provinciškos, – kiek jo lėšos yra skurdžios ir aktorių buitis nesoti, kiek trūksta patalpų ir repeticijoms, ir vaidinimams, kiek reikia gyventi klajoklio gyvenimu, kiek pasigendama daugelio kitų dalykų, kuriais Kauno teatras gali pilnai naudotis. Šiuo atžvilgiu Klaipėdos teatras yra niauri provincija. Jo provinciškumas dešimteriopai padidėja palyginant su Klaipėdos vokiečių teatro padėtim. Šis pastarasai jaučias tenai, lyg dviguboj sostinėj gyventų...

Bet kiek liečia Klaipėdos teatro darbo sritį, veiklos plotą, teatro pareigas ir atsakingumą – jis yra mūsų kultūros sostinės, tikriau, mūsų kultūros lopšio ir tvirtovės teatras, – jis yra Lietuvos kūrėjų teatras. Ir sodžius tikrai kultūringai priima savo kūdikį – savo teatrą.

Kaip dažnai miestelėnui teatras tėra pramoga, poilsio vieta, proga pasižmonėti, su pažįstamais susitikti, nerūpestingai vakarą praleisti, – proga pasipuošti naujais drabužiais ar paunksmėj ramiai snūstelėti. Sodžiui gi teatras – didelė didelė šventė. Spektaklio dieną net į apskričių miestus plaukia sodžiaus žmonės miniomis, su gėlėmis rankose, žirgus vainikais pasidabinę. Teatras jiems didelis daiktas, – kaip jie jo nepagerbs! Laukia jie iš scenos stiprių emocijų, gilių pergyvenimų. Jie visa priima atvira širdimi, jautriai ir aistriai, nelyginant kaip londoniečiai karalienės Elžbietos laikais. Čia artimas, nuoširdus, pasakyčiau, gиminiškas kontaktas tarp scenos ir žiūrovų susidaro pats savaime, be jokių dirbtinių priemonių, be tuščiavidurių efektų, be techninių prašmatnybių. Nėra dėkingesnės dirvos *gėrio* ir *grožio* sėklai, kaip toji, kurią turi Klaipėdos teatras. Teisybė, tenai sėjamoji sėkla pamažėli tedygsta, palengva daigai teauga, bet užtat šioje dirvoje nėra nedaigių sėklos grūdų. Toji sėkla čionai ilgainiui duoda šimteriopą derlių.

Galimas daiktas, tasai dirvos derlingumas Klaipėdos teatrui ir yra tasai sostiniškas atlyginimas už provinciškas darbo sąlygas, kuris duoda jam stiprybės gyventi ir kurti. Galimas daiktas, tasai žiūrovų tikras entuziazmas ir leidžia tojo teatro vargo aktoriui ištesėti didžioje kultūros kelionėje, tokioje svarbioje tautos misijoje...

Iš visų mūsų meno įstaigų tiktai vienas Klaipėdos teatras palaiko nuolatinius ryšius su sodžiumi, – pradėjo grąžinti sodžiui tą neaprėpiamą skolą, kurią miestas skolingas jam. Klaipėdos teatras, švęsdamas savo kūrybos vargo penkerių metų sukaktuves, tikrai gali džiaugtis, turėdamas tokią didelę savo gyvenimo prasmę.

Suprantama, kad Klaipėdos teatro darbo sąlygomis kartais liūdna gali pasidaryti. Sodžiuje – neaukšti reikalavimai, nėra veiksnių, skatinančių teatrą savo mene tobulėti. Taip tai taip. Bet ir senajame Meiningene tokių reikalavimų nebuvo. O Meiningenas gi buvo užmiršta, nuskarusi, vargana provincija tikrąja to žodžio prasme. Ir vis dėlto provincijos, Meiningeno, teatras savo laimėjimais nustebino ne tik turtingąjį Berlyną, ne tik visą Vokietiją, bet ir visą Europą, visą pasaulį, – pradėjo gi jisai naują Europos teatro istorijos lapą. Visos sostinės nusilenkė prieš provinciją, prieš mažučiuką, tuomet daug mažesnį už dabartinius Šiaulius, Meiningeną...

Provincialų meiningiečių didingas likimas tebūnie Klaipėdos teatrui jo sukaktuvinę dieną toji raminanti paguoda, kuri atpirks visus išgyventuosius vargus ir duos stiprybės garbingai nugalėti visus nesuskaičiuojamus būsimuosius!

FUTBOLAS, DVASIOS STERILIZACIJA AR KŪRYBA?

Niekam nereikalingos pastabos aplink dramos reikalus

1. Raumeningas entuziazmas. Skundės aimanavo visų šalių teatralai: kinas teatrą smaugiąs. Kinas esąs nelyginti teatro koks vampyras, iščiulpiąs ne tik sultis, bet ir kraują, – atimąs ne tik geresniuosius aktorius, bet ir publiką. Ir toks šeškas esąs, kad konkuruoti su juo neįmanoma.

Tik viena bėda – ne bėda... Naujaisiais laikais teatrą užklupo dar aršesnis mušeika: futbolas su savo kamuoliniais sėbrais. Jo triumfuojančią invaziją pajuto ir Lietuva, dar taip neseniai šiuo reikalu buvusi abejinga.

Na, futbolo peikti nieks nesirengia: tegu jam ponas Dievas padeda gyventi, kol jis tik gyvas bus. Žurnalistiškas faktų registravimas nefutboliškais sumetimais – tai dar ne smerkimas.

Jau krepšininkai išjudino melancholiškąją Lietuvą, sukeldami dar neregėto entuziazmo, – ir niekam dėl to negerai nepasidarė. O štai futbolinis entuziazmas pralenkė net krepšinį. Prieš Pabaltijo futbolo turnyrą laikraščiai porą savaičių diena dienon straipsnius rašė, reklamavo, kivirčijosi, riejosi, su fanatišku atkaklumu futbolines problemas sprendė. Futbolo rungtynių recenzijoms ištisų puslapių nesigailėjo. Net dėl futbolinių radiofono reporterių kagališkas erzelis pasikėlė. Fotografai, filmininkai, specialūs korespondentai devintu prakaitu prunkštė. Valstybė kamuolio spardytojus prieš rungtynes prusino, valgydino, po

kurortus vežiojo, Nemune maudė ir šiaip gera nuotaika bovijo. Žiūrovų prisirinko daugelis tūkstančių, kurie rungtynių metu ūžė ir klykė, plojo ir švilpė, pakaušį krapštė ir kaimyną stumdė, ir šiaip liežuviu ir visom keturiom savo pergyvenimus reiškė. Iš stadiono pasipylusi minia, nubangavusi pakalnėmis, užlieju-si klonius ir Laisvės alėjos barus, vaidijos ir kivirčijosi, bevertindama tą ar kitą kojos kaukštelėjimą. Tūkstančiai širdžių vienu ypu tvaksėjo, nelyginant perekšlės po gūžtą.

Tai labai įdomus, vertas didelio dėmesio reiškinys.

Jo įdomumas ryškėja kiek kitokios plotmės perspektyvoje.

Ar girdėta, ar galimas daiktas, kad tokį sambrūzdį, tokį entuziazmą sukeltų kuri nors dvasios kūrybos sritis, – kuris nors teatro spektaklis, kuris nors aktorius, kuris nors rašytojas? Ar mūsų kasdienė spauda dvasios kūrinio propagandai skiria nors dešimtą dalį tos vietos, kurią ji yra paskyrusi futbolo liaupsinimui? Ar mūsų aktoriai blogiau dainuoja ir vaidina, ar mūsų rašytojai blogiau rašo, negu mūsų futbolininkai kamuolį spardo? Mūsų aktoriai, nuvažiavę į užsienį, Lietuvai gėdos nepadaro, o mūsų spauda ką apie juos rašo? Ką mes žinome apie studentų choro tikrai pasigėrėtiną pasisekimą Paryžiuje? Apie mūsų aktorių nuopelnus Paryžiuje, Vienoje, Prahoje? Kas kita futbolininkai, boksininkai... Tiktai kas kur mūsų futbolininkų nemuša? Kas kur mūsų boksininkams nosių negurina, – kada, iš kur jie su sveikomis galvomis grįžta?

Žinoma, tai laiko pažymys, gadynės ženklas. Ir – oi oi! – koks ženklas!

Dar toliau. Kaip publika reaguoja į futbolo rungtynes, į žandų skaldymą – ir į spektaklį teatre? Iš futbolo grįžta sujaudinta, besvarstydama, besiginčydama, o iš teatro – taip dažnai lyg iš pakasynų. Retai kada po kokios premjeros girdėti publikos tarpe platesnės diskusijos, dažniausiai gi – juo greičiau į lovą ar į širdį guodžiančią užeigėlę...

Visiškai pripažįstant sporto būtiną reikalingumą, nubelstų nosių, praskeltų žandų, sukruvintų paakių įdomumą ir grožį, visiškai nesikėsinant nė mykteléti prieš šių prašmatniausių pa-

sismaginimų teises, vis dėlto nebūtų nusidėta prieš valstybę ir tautos saugumą kiek nuoširdžiau susigalvojant dėl minėtųjų laiko reiškinių.

Kodėl taip yra? Ar jau mūsų visuomenės dvasios lygmuo taip nusmukęs, kad jai nereikia jokių rimtesnių, tauresnių, aukštesnių emocijų, nereikia jokio gilesnio dvasios gyvenimo? Ar jau sąmonėje vieni vėjai švilpauja, jei jos visus dvasios pareikalavimus patenkina kumštis ir kaustytas padas? Ar mes iš tikrųjų pasidarėme tokie paviršutiniški, šiaudadūšiai, tuščiaviduriai, kad nebenorime giliau pažvelgti į gyvenimą, nenorime jokios gilmenos, – ieškome tik paviršutiniškų brutalaus pobūdžio efektų, dvasioje jokių pėdsakų nepaliekančių emocijų? Kas čia mums teisybę galėtų pasakyti?

1905–1907 metais į rengiamuosius bažnytkaimiuose ar daržinėse „lietuviškus vakarus" plaukdavo minių minios pilkasermėgių artojų, važiuoti ir pėsti, už daugelio kilometrų, – ir jų veiduose būdavo toks džiaugsmas, toks dvasios pakilimas, kokio dar net per futbolo rungtynes nebetenka pastebėti. Panašaus entuziazmo sukeldavo ir pasirodąs naujas literatūros veikalas, naujai surengta dailės paroda...

Kiek tuomet buvo inteligentijos ir kiek dabar mes jau turime? Ką gi čia lyginsi! Apie mūsų visuomenės kultūrinio lygmens susmukimą gal neprotinga būtų ir kalbėti... Ir vis dėlto turime laiko ženklą: oi oi oi!

2. Dramos teatro atmosfera. Ne, teatras nė iš tolo negali lygintis su futbolu! Nyku, klaiku mūsų dramos teatre. Niekas nejaudina, niekas jokių emocijų nežadina, niekas jokių problemų nesprendžia, – kaip ligoninėj kokioj.

Pirmas skambutis, Daržininkai, liesa *Kupranugario skylutė,* neaiškus *Šuolis aukštyn, Dvi našlaiti, Silmačių kriaučiai,* – ir sudaryk gi tu man žmogus tokią repertuaro menkystą! Teisybė, retkarčiais priklysta ir koks rimtesnis veikalas, bet jis įgauna tokios formos, jis pasidaro toks apipjaustytas ir „apvalytas", kad net gali konkuruoti su vyriausiuoju chaltūros meisteriu: Kriaučiuku Motiejumi...

Pasiteisinama, pasisakoma, nusiskundžiama: teatras esąs privaląs devyniems dievams tarnauti, todėl negalįs nė vieno patenkinti. Spausdintuose pareiškimuose laikraštininkams nuolat nurodoma, kad mūsų vienintelis dramos teatras turįs aptarnauti įvairiausią publiką, todėl jo repertuaras neišvengiamai turįs būti labai margas. Tai labai lankstus pasisakymas. Ir tuo atveju, jei jis būtų visiškai nuoširdus, jis nieko negalėtų pateisinti. Norėdamas aptarnauti įvairiausią publiką, faktinai teatras į jokią publiką nesiorientuoja, niekam jis nėra savas, niekieno pareikalavimų nepatenkina, tarytum jis būtų niekam nereikalingas. Ir dar lieka visiškai neaišku: kodėl, aptarnaujant „visus sluoksnius", būtinai velkama į sceną visoks šlamštas – ir tas pats dar chaltūriškai sukarikatūrinamas?

Nusigyveno mūsų dramos teatro repertuaras, nususo nelyginant Zablockis su muilu. Ir kol kas taip maža tėra vilties, kad jis kada galėtų išbristi iš tos permanentinės repertuaro krizės, nes jis atkakliai nenori eiti vieninteliu teisingu keliu – *teatro meno keliu.*

Dramos teatras, norėdamas gyventi ir kurti, norėdamas būti meno kūrybinė įstaiga, privalo turėti savo *teatrinę* ideologiją, jis turi žinoti, ką jis nori duoti, ką nori pasakyti kaip teatro meno įstaiga. Pirmoj eilėj turėtų siekti *teatro meno* uždavinių ir tikrai jų atsižiūrėdamas turėtų spręsti savo repertuaro reikalą. Čia galėtų būti ir mažesnio, ir didesnio turinio veikalai, prieinami šiokiai ir tokiai publikai, o teatras būtų vienas, vieningas, turėtų savo veidą, iš vidaus pateisintų savo būklę. Teatras be meniškos ideologijos, be savo meniško veido – tarytum batas be kojos, manekenas be dvasios, biurokratas be mašininkės... Kodėl, sakysime, statoma „Kupranugario skylutė", o ne kokios nors „Barabošiaus kelnės"? Kokiais teatro meno sumetimais pateisinama dabartinis repertuaras? Jokiais. Tokie sumetimai niekam nerūpi, tokie dalykai mūsų teatre visiškai nesprendžiami. Įvairūs dabartiniai mūsų teatro vadovai savo nesuskaitomuose pareiškimuose spaudai niekuomet tokių dalykų nėra prisiminę. Paskelbiama tiktai, kad tokie ir tokie veikalai būsią pastatyti (ir

pasižadėjimai dar nė karto nebuvo ištesėti!), tas ir tas režisuosiąs – ir viskas! O kodėl tokie veikalai parinkti, kas jais norima pasakyti – niekas nežino. Visokių niekų prikalbama, o svarbiausio dalyko – nė mur mur... Belieka manyti, kad nieko ir nenorima, nes neturima ko pasakyti... Kitaip – kodėl gi taip atkakliai svarbiausiuoju klausimu tylėtų?

Kai nėra teatrinės ideologijos, kai teatras nežino, ko jis siekia kaip *teatro meno* įstaiga, tai, žinoma, labai sunku sudaryti patenkinamas repertuaras, nes nėra ko nusitverti, nuo ko pradėti. Nenuostabu, kad mūsų teatro repertuaro reikalas atsidūrė padėty, kurią vaizdžiai apibrėžia pasakos ragana, prilipusi prie smaluotos kumelės.

Neturint teatrinės ideologijos, nesugebant spektakliams duoti ryškesnę meniškesnę formą, pastatymuose besiverčiant tamsios provincijos chaltūra, negalint teatro *meno* siekimais ir laimėjimais patraukti, sužadinti publikos, teatrui belieka visiškai kuklus vaidmuo: scenoje iliustruoti įdomius vertingus jaudinančius veikalus. O veikalų parinkimo atžvilgiu susiduriama su tokia siena, prie kurios ir musės išmirti galėtų...

3. Sterilizuota dūšelė. Biedna repertuaro komisija, tokia jau vargšelė: nė rankų, nė kojų nuo smaluotos kumelės nebeatitraukia!

Retkarčiais tas ar kitas repertuaro komisijos narys viešai pašneka apie komisijos darbus. Pasisakoma, kad veikalai svarstomi įvairiausiais atžvilgiais: ir valstybiniu, ir moraliniu, ir tautiniu, ir krikščioniškosios etikos, ir dar kažkokiais kitokiais. Tik kad būtų svarstoma teatro meno atžvilgiu – niekas dar nėra paskelbęs. Šitoks ateatrinis teatro gyvybinio reikalo svarstymas nuklampino repertuaro komisiją į tokį pelkyną, iš kurio ji vargu ar visai sveika beatsikels, o gal ir ponui Dievui dūšelę atiduos. Vietoj dirbusi teatro darbą, ji pasiėmė kažkokio margaplaukio cenzoriaus pareigas, besirūpindama kuo daugiausia statomus veikalus ir visą repertuarą sterilizuoti... Negeri dalykai iš to pasidaro. Šitaip į reikalus žiūrint pasirodo, kad naujosios dramaturgijos rimtų gerų veikalų mūsų teatre iš viso statyti negalima.

Retas kuris iš tų veikalų išsiverčia nepalietęs opiųjų mūsų gyvenamo laikotarpio problemų, sakysime, socialinės ar visuomeninės santvarkos problemų. Esą paliesk mūsų scenoje tokią problemą, tai – oi oi oi! – kas bus! Tuojau atsiras gražus būrys bernužėlių, turinčių gerą kakarynę, kurie apšauks tave bolševiku, anarchistu, tautos nuodytoju, nihilistu, trockininku ar dar kitokiu barabošiumi. Esą bent iki šiol šioje srityje labai kuklios pastangos tik tokių vaisių ir teduodavusios. Esą jau seniai vieno latro buvę pasakyta: nėra tokio kvailio, kuris už save kvailesnio nerastų... Kas iš to pasidarą, nebereikią nė aiškinti. Tai kas gi dabar galįs išdrįsti statyti veikalą, šiaip ar taip paliečiantį socialinę problemą?! Kiti naujosios dramaturgijos veikalai paliečia kitokias problemas, dėl kurių vis kas nors gaunąs progos įsižeisti ir imąs rėkti. Kaipgi valstybės teatras galįs šiokius ar tokius savo piliečius įžeidinėti... Ne, suk ją kelmai, tą moderniąją dramaturgiją, – nėr jai kas veikti pas mus...

Moderniojoj komedijoj ideologiniu atžvilgiu dar prastesni reikalai. Ji arba ką nors pašiepia, niurko, arba visa jos esmė sutelpa miegamajame kambary. Statysi tokią komediją – pradės šaukti, kad visuomenę tvirkini, ko gero, dar protokolą surašys... Ne, geriau su tokiomis komedijomis neprasidėti, bus daug ramiau ir saugiau!

Nieko nepešant naujojoje dramaturgijoje, tenka grįžti į senovę, į klasikinius veikalus, – yra gi tenai didelė gerų veikalų atsarga. Tik ir čia daugybė pavojų tyko kam nors iš pasalų galvą nusukti. Ne visi klasikiniai veikalai ideologiniu atžvilgiu gali mūsų teatre eiti. Net monarchisto Šekspyro ne visi veikalai. Kodėl ne visi? Na, ne visi – ir baigta: ką čia daug šnekėti! O, antra vėl vertus, senieji veikalai reikia priartinti prie mūsų laikų, reikia rasti nauja jų pastatymo forma, kad jie mūsų laikų publiką jaudintų, – kad iš jų sklistų tauri vidaus šiluma. O tam reikia didelio darbo, didelio skonio, didelių menininkų. Tokiais gi dalykais mes kaip tik ir negalime pasigirti. Jei veikalas nebus mūsų laikams, bent formos atžvilgiu, priartintas, – jis scenoje praskambės šaltai, neįdomiai, nieko jis nejaudins, jokių emoci-

jų jis nesukels, – bus nelyginant tasai senis karalius Lyras su obuoliais... Bus nuobodu, bus baisiai nuobodu.

Statyti melodramas? Galimas daiktas. Tik kažkaip nepatogu, lyg gėda trupučiuką. Vieninteliam Valstybės teatrui atvirai pradėti verstis publikos skonio gadinimu – nei šis, nei tas. Kaunas vis dėlto ne kokia nors Šnipštynė. Ir prieš kaimynus nesmagu: juoksis gi jie, kad mūsų teatras verčiasi melodramomis, kuriomis kitur net patys pigieji jumoristai jau seniai nebesijuokia, nebejaukia ramybės tam sudūlėjusiam numirėliui...

Kas belieka, šitaip samprotaujant, vargšelei repertuaro komisijai daryti? Rankioti pačius nekalčiausius veikaliūkščius, pačius bespalvingiausius, kuriuose jokios problemos nesprendžiamos, joks opus klausimas nepaliečiamas, kurių pabaigoje piktybė visuomet lieka nubausta ir oficialiai pripažintasai gerasai pradas triumfuoja. Bespalviai, menki, smulkiai miesčioniškos moralės veikaliukai, žinoma, nieko sujaudinti negali, niekam dėl jų nei šilta, nei šalta. Bet užtat ir visi vilkai pasotinti, ir visi avinai sveiki vaikšto...

Vis dėlto padėties neprotingumą jaučia, matyti, ir patys dvasios sterilizacijos meistrai, – vis stengiasi sugalvoti naujų motyvų menkystai pateisinti. *Vienas* tokių motyvų kas kartas darosi vis labiau madnas, juo labiau kad jis yra visų patogiausias, jokio bruzdėjimo smegenyse nereikalaująs.

4. P a m o k s l i n i n k a v i m o l i g a. Tai nauja pokarinė liga ir apkrečiama, atrodo, ne blogiau už cholerą, pergyvenanti gana įkyrų inkubacinį laikotarpį: galvoje tuščia pasidaro ir nagai ima niežtėti. Tai ar nebus tiktai tiesioginis dvasios sterilizacijos vaisius?

Teatras esąs labai galinga tribūna, galinti daug patarnauti valstybei ir daug nusverti visuomenės santykių raidoje; valstybė duodanti teatrui dideles lėšas, todėl ir turinti iš teatro pirmoj eilėj reikalauti, kad jis tarnautų tiems reikalams, kurie valstybei yra svarbiausi; sunkūs esą dabar laikai, Europos skvernai esą iš visų pusių svyla, todėl reikia esą, kad ir teatras pirmoj eilėj aprūpintų labai konkrečius, labai apčiuopiamus reikalus...

Toks samprotavimas, žinoma, labai pagirtinas, nieko iš esmės prieš jį nepasakysi. Visa nelaimė, kad gražusai samprotavimas, taikomas praktikos reikalams, labai greitai ima išklypti kaip sena naginė. Visa nelaimė, kad tarnavimas valstybės reikalams imama suprasti kaip atvira tam tikros politinės plotmės, politinės veiklos propaganda, – peršama teatrą paversti propagandos įstaigėle. Nuostabu, kad šitokias mintis paprastai su didele energija ima kelti tie, kurie labai nori ką nors suėsti, arba tie, kurie skubinasi kuo greičiausia karjerą padaryti... Mūsų valstybės ir švietimo darbo vadovai, duodami teatrui lėšas, teatro tarnybą valstybei supranta daug plačiau, – supranta plačiai, rimtai ir giliai. Lėšas duoda *meno* įstaigai ir iš jos pirmoj eilėj *meno* reikalauja, nes jie žino, kad menas tautos gyvenime daug daugiau reiškia negu pereinamosios propagandos išrūgos. Mūsų teatro reikalingumą paversti politinės propagandos įstaigėle pirmas pas mus iškėlė mūsų dramos meno vadovas ponas Borisas Dauguvietis, jau prieš porą metų pradėjęs tokių dalykų mokyti mūsų laikraštininkus. Tai jau tikrai nuostabu. Kadangi sakoma, nėra tokio... kurs dar tokesnio nerastų, tenka ir propagandinis teatras prisiminti bei minėti tokie dalykai, kurie apsišvietusioje visuomenėje nebūtų diskutuotini.

Štai mieli mūsų kaimynai, Sovietų rusai. Ten rašytojas, dramaturgas, teatras, jei nori gyvas būti, privalo gromuloti šiokiadienes temas, privalo politine propaganda verstis. Ir vaisiai to? Tiek milijonų turinti tauta – kokių talentų, kokių veikalų ji davė per privalomosios propagandos laikotarpį? Gorkis, Tolstojus... Bet jie dar prieš karą subrendo! O kas daugiau? Talentų – yra, bet kur veikalai? Kas tenai tuos talentus pjauna, kas veikalus gadina? Ta privaloma politinė propaganda, nelyginant cholera kokia, net tokį milžiną, kaip Stanislavskio teatras, sugeba numurkdyti! Nyku, klaiku sovietų rusų literatūroje, sovietų dramaturgijoje. Antri mūsų mieli kaimynėliai, Hitlerio vokiečiai, propagandos atžvilgiu sėkmingai konkuruoja su sovietų rusais. Vokiečiai – senos didžiulės kultūros tauta. Ir kas iš kūrybos beliko propagandinėje Vokietijoje? Kokia gi giltinė ten kūrėjus išnuodijo, –

kur veikalai? Dar nykiau ir klaikiau negu Sovietų Rusijoje! Propagandinė Vokietija buvusius talentus arba svetur išvijo, arba neperregimu šalmu apvožė, o naujų – nieko nesukūrė.

Tai yra klasiški pavyzdžiai, kaip atsiliepia kūrybai privalomas tarnavimas konkrečiai propagandai.

Baisus daiktas toji propaganda!

Nėra kur piliečiui nuo jos pabėgti. Iš pat mažų dienų tave auklėja ir moko, pasenai – ir vis tave tebemoko... Mokykloj – moko, tarnyboj – moko, laikraščiuose – vieni pamokslai, bažnyčioj – pamokslai, radijuj – pamokslai, teatre – pamokslai... Zvimbia ausyse, prietemoje šmėklomis vaidinas, mėnesienoje katinais pašelmenėmis slankioja, Šekspyras Kriaučiuku Motiejumi komedijasi... Ne, geriau jau futbolas: tenai tik įtemptas odas kulnais akėja, tenai niekas tavo gyvenimo pamokslais nebenuodija!

Ir dar itin įdomus bruoželis. Geri vyrai, kurie nutaria teatre paleisti propagandinę pjesę, kiekvienas savo dvasioje jaučia:

– Na, man pačiam ta pjesė, žinoma, nereikalinga, neįdomi, nuobodi, aiškus dalykas, su menu ji mažai ką bendra teturi, bet ji reikia publikai duoti...

Publikai! Ot, publika reikia mokyti, reikia auklėti!

Tarytum publika būtų vieni žiopliai ar nustoję sąmonės ligonys, privalą praryti kiekvieną piliulę, kuri tik bus pakišta! Nuo piliulių juk gali ir koktu pasidaryti...

Ar verta stebėtis, kad publika minių miniomis plaukia į futbolą?

5. P e r s e n ę s l i b e r a l i z m a s. Propagandinio teatro akušeriai netruks apsidžiaugti šaukdami:

– Ė-ė! Mat kur suka! Pasenusį paršyvą liberalizmą skelbia, anarchizmą nori prašmugeliuoti! Tuštųjį burbulą „menas menui" iš grabo traukia... Nebe tie dabar laikai, – škic, užpečkin!

„Menas menui", teisybė, tuščias nušutęs burbulas, iš senų laikų išsilikęs nesubrendusiems bernužėliams gąsdinti.

„Menas menui" – sąvoka be turinio ir gana neišmintingai suerzacinta, nors tos sąvokos kalėjai turėjo daug geresnių intencijų,

negu joje galima apčiuopti. Jie norėjo išvaduoti meną iš tarnybinės padėties, iš utilitarizmo baudžiavos, jie norėjo menui pripažinti ne mažiau teisių, negu pamokslas turi.

Menas – žmogui, o ne menui! Taip ir norėtųsi sušukti drauge su vienu Vakarų kultūros „paršyvu liberalu":

– Rūpinkitės, vyručiai, grožiu, o nauda savo reikalais jau pati pasirūpins!

Kam „tarnavo", kokios konkrečios šiokiadienės naudos siekė Sofoklas, Dantė, Šekspyras, Šileris, Getė, Puškinas? Ar jų kūryba nebuvo, nėra, nebus savo tautai ir visai žmonijai naudinga? Ar nebuvo jų kūryba „menas menui" tauriąja to termino prasme? Deja, nūdien su terminu „menas menui" siejama paprastai menko turinio, nors kartais ir gražios formos, veikalėliai, todėl ir mažai vertingi.

Su menko mažo turinio veikalėliais toli nenuvažiuosime, vienos tiktai formos reikalus tespręsdami didelių veikalų nesukursime. Nėra sūrio be sūrmaišelio, bet sūrio nėra ir be varškės. Tokių veikalų mūsų dramos teatrui niekas ir neperša, – tai teatro vadovybės ir repertuaro komisijos specialybė...

Didelio turinio veikalų – pasigendame, laukiame, ilgimės, trokštame! Laukiame veikalų, kurie žadintų gilius pergyvenimus, stiprias emocijas, – laukiame veikalų, kurie sujudintų žiūrovų sąžinę, priverstų žiūrovų salę virpėti ir džiaugtis, griaužtis ir triumfuoti!

Visiškai nereikėtų bijoti, kad tos ar kitos problemos kėlimas veikale nesutampa su šiandie gyvenama ta ar kita tuo klausimu politine linija, – kad atsiras žmonių, kurie tuo problemos kėlimu liks nepatenkinti. Ir futbole gi šančiškiai su „zelionogurčikais" niekuomet nėra vieningi, o makabininkai visuomet turi nuosavią teisybę, pasireiškiančią desperatišku „uff... promazal..." Ir aplink futbolą aistros dega, ir joks anarchizmas iš to neseka.

Veikalo keliamoji problema nesutampa su šiokiadiene politine linija – pakenks valstybės reikalams? Tiktai blogi piliečiai gali taip manyti. Nes taip manydami jie parodytų savo nepasi-

tikėjimą ir valstybe, ir esamąja tvarka. Kas mūsų valstybė, – menka skiedra, kad galėtų braškėti nuo tų ar kitų problemų kėlimo scenoje? Pakako gi tautinio ir valstybinio susipratimo nepriklausomybei iškovoti tokiose sunkiose aplinkybėse, o dabar tasai nesusipratimas yra nepalyginti plačiau ir giliau išbujojęs.

Dvasios sterilizacijos meistrai čia vėl triumfuos:

– Tai nukalbėjo! Vadinas, leisk scenoje ir bolševikišką, ir hitlerišką propagandą, ir pornografiją, tvirkink piliečius – ir viskas valstybei bus sveika! Ar ne iš Kalvarijos ištrūkai?

Nereikia karščiuotis. Veikalas su bolševikiška ar hitleriška propaganda – joks meno veikalas. Tai tik Kriaučiukas Motiejus, o ne menas. Kriaučiukas turi savo veiklos teritoriją, jam teatre nėra kas veikti. Pornografija taip pat nėra meniškumo pažymys, juo labiau ji veikalui nesudaro didelio turinio. O čia kalbama apie didelio turinio vertingus meno veikalus.

Kita vertus, meniškas tos ar kitos problemos sprendimas nėra politiškas ar visuomeniškas sprendimas. Meno veikalo sukeliamos emocijos pačios savaime veikia žmogaus sielą nuskaidrinamai, – net senis Aristotelis to mokė. Juo stipresnės emocijos – juo gilesnis nuskaidrinimas – ir yra gi, sakysime, tragedijos didžiausioji praktiška nauda. Verkti – nėra per daug malonus užsiėmimas. Bet žmonės eidavo į gerus teatrus paverkti (tokios Duzės ar Jermolovos žiūrint – stačiai raudoti), ir tos ašaros žmogui daug džiaugsmo duodavo, – daug jos negera dvasioje nuplaudavo, žmogus pasijusdavo esąs šviesesnis, tauresnis, geresnis. Nelyginant kaip tikintis žmogus išpažinties eina: labai nemalonu savo šunybes dėstyti, bet paskui – koks dvasios palengvėjimas ateina!

Pagaliau ne tiek svarbu, kad tas gilias dvasios emocijas sukels, kiek svarbu dvasios nuskaidrinimas, pakėlimas, sutaurinimas.

Dvasios nuskaidrinimas, dvasios sutautinimas – kas tai: paršyvas liberalizmas? Anarchizmas? Trockizmas?

Žinoma, stiprioms emocijoms sukelti vieno didelio turinio dar maža: reikia ir didelės stiprios formos, – sumotiejintas Šeks-

pyras nieko nejaudina. Menka forma gali ir stipriausį veikalą, geriausį dramaturgą papjauti.

O kai menkute forma duodamas menkučiukas turinys – kas tuomet belieka veikti?

Nusiimti kepurę ir iš tolo lenktis prieš triumfuojantį futbolą, – ką gi kita veiksi!

6. Lietuviškojo dramaturgo Golgota. Kas nežino: be savos dramaturgijos nebuvo ir nebus savo tautinio teatro? Atrodo, ir mūsų dramos teatras, norėdamas pateisinti savo buvimą, savo vietą mūsų kultūros raidoje, pirmoje eilėje turėtų susirūpinti savo dramaturgija.

Ja rūpintis reikia dėl daugelio priežasčių. Visų pirma, dramatinius veikalus mažai kas teskaito, leisti juos retai kada teapsimoka, sunku leidėjas gauti. Parašyti veikalą ir laikyti jį užanty – menkas kūrybai akstinas. Antra – dramaturgo technika labai sunki. Eiles posmuoti, romanus rašyti gali išmokti iš knygų, namie sėdėdamas. Dramos rašyti taip neišmoksi (nėra ir lietuviškų knygų, iš kurių būtų galima to pasimokyti). Reikia pagyventi su teatru, reikia pažinti scenos vidujai įstatymai, sceniškos kūrybos psichologija, reikia žinoti daugybė kitų dalykų. Viso to knygos duoti negali. Todėl tad mūsų dramaturgų, neturinčių progos arčiau pažinti scenos gyvenimą, veikalų technika esti perdėm silpna. Kitas jaunas dramaturgas kartais pareiškia gražaus talento, bet neturi progos jį brandinti – ir dingsta jis dramaturgijai be pėdsakų.

Pastaraisiais laikais mūsų dramaturgijai skatinti buvo parodyta nemaža pastangų. Daugelis visuomenės organizacijų skelbė dramos konkursus. Ir baisiai buvo nepatenkintos, kad gavo visai menkučiukų veikalų. Kas kaltas? Žinoma, rašytojai, dramaturgai, – nemoka, peckeliai, pjesių rašyti, o pačios organizacijos, konkursų skelbėjos – skaisčios skaistutėlės!

Netenka stebėtis tokiu reiškiniu. Greičiau reikėtų nustebti, jei bent vienas konkursas būtų davęs visai patenkinamų vaisių. Ar tos organizacijos skelbė konkursus susirūpinusios dramaturgija, menu? Ne, apie tokius dalykus jos negalvojo. Joms rūpėjo jų

pačių reklama, jų idėjų propaganda. Organizacijų reklamos, propagandos, agitacijos tikslais buvo skelbiami konkursai. Konkurso sąlygos būdavo tokios, kad jos tik atbaidyti tegalėdavo dramaturgą nuo plunksnos. Kartais sąlygos būdavo stačiai bedieviškos, – pavyzdžiui, užusakoma labai mandri agitacinė pjesė ir nė trijų mėnesių laiko neduodama jai iškepti! Ar tai dramaturgijos rėmimas? Ne, greičiau jos niekinimas. Suriša savo sąlygomis dramaturgui rankas ir kojas, verčia jį stačia galva ir dar stebisi:

– Vyruti, ko gi tu cypi, aš tave remiu juk, – remiu!

Pažymint konkursų adverniškumą, netenka, žinoma, organizacijų kaltinti. Ir jų gyvenimas nelengvas, dirba jose žmonės iš pasišventimo, kiek išgalėdamos stengiasi skelbti idėjas, kuriomis tiki. Tai jų teisė, gal ir prievolė. Dramaturgijos, meno dalykai – ne jų reikalas, – kaipgi jas peiksi?

Kas kita mūsų teatras, kuriam savoji dramaturgija jau dvigubas duonos reikalas. Ką jis yra padaręs savajai dramaturgijai skatinti, remti? (Čia kalba, žinoma, eina ne apie materialinį rėmimą, bet apie moralines darbo sąlygas.) Nieko, ničnieko, visiškai nieko!

– Kaip nieko? Pastatė tokią daugybę lietuviškų veikalų! Daugelis rašytojų tik po vieną pjesiukę tesugebėjo pagaminti, o teatras tučtuojau pastatė! Pastatė net iš rankraščio, net nebaigtas rašyti, pats pabaigdamas, – kaipgi tai nieko?

Taip tai taip. Bet verstinių pjesių mūsų teatras pastatė dar daugiau. Ir verstines pjeses teatras paprastai stato rūpestingiau, prašmatniau, ir vis dėlto niekam neateis į galvą girtis, kad mūsų teatras remia ir skatina viso pasaulio dramaturgiją.

– Jei neremtų savosios dramaturgijos, tai savų veikalų ir nestatytų, nes jie menkesni už verstinius. Tik savuosius palaikydami, jų veikalus statome!

Ir tai ne visai taip. Kiek užsieninio šlamšto pritempta į mūsų sceną, kiek pastatyta pjesių, daug silpnesnių už savąsias, patekusias ir nepatekusias į mūsų sceną? Juo labiau kad pjesės teatre ėjimas ar nėjimas taip dažnai priklauso ne nuo autoriaus talento, ne nuo jo veikalo gerumo ar silpnumo!

Ne, pjesės pastatymas – tai dar joks savosios dramaturgijos skatinimas, ne kartą gi – jos murkdinimas.

Galas žino, kurio krašto nepraustaburniai įkvėpė mūsų teatro vadovams jų ypatingą santykiavimo su dramaturgais formą! Šiek tiek kultūringesniuose teatruose dramaturgai, ypač statomųjų veikalų autoriai, yra laikomi teatro bendradarbiais, turį svarų balsą pastatymo reikaluose. Pas mus jie laikomi kažkokiu nereikalingu, net žalingu pridėčku prie veikalo. Su dramaturgais nesiskaitoma, nesitariama. Jie ne tik nekviečiami į repeticijas, – net neįsileidžiami (siūloma ateiti į generalinę repeticiją, kai jau nieko pakeisti nebegalima – jau paskelbtas spektaklis!). Kuris mūsų dramaturgas nesisielojo, kad jo veikalas scenoje sužalotas, sugadintas? Režisieriai ne kartą statomąjį veikalą niekina per repeticijas, keikia po miestą, net spaudoje šmeižia. Išniekintas autorius skundžiasi, net per notarą siunčia teatrui savo protestus, – niekas į tai nė mažiausio dėmesio nekreipia. Nenuostabu, kad ne vienas dramaturgas, turėjęs nelaimės pergyventi savo veikalo pastatymą mūsų teatre, toliau žegnojasi jau nuo dramos rašymo kaip nuo nelabos dvasios. Kitas gal tokiai desperacijai ir nepasiduoda, toliau kuria pjeses, bet... laukia geresnių laikų.

Gal tiktai vienas Petras Vaičiūnas sudaro išimtį – rašo ir rašo pjeses ir duoda teatrui. Bet ir čia yra „bet". Jis ir dirba teatre. Ir jis po kiekvienos premjeros skundžias draugams dėl jo veikalo iškraipymo ir nesiskaitymo su dramaturgu. Pagaliau kartą jį, dar nė žodžio neprabilusį, režisierius nešte išnešė iš repeticijos... Na, Vaičiūnas vis dėlto išimtis, patvirtinanti taisyklę.

Teatro santykiavimas su savaisiais dramaturgais kas kartas vis įgauna įžūlesnės formos. Naujausioji santykiavimo fazė – režisieriaus Boriso Dauguviečio raštas, paskelbtas „Lietuvos Aide" apie Šeiniaus veikalą ir Liudo Giros nuoširdžią, atvirą ir visiškai teisingą pastatymo recenziją. Tokios arogancijos iki šiol dar nebuvo girdėti net visko mačiusiame mūsų teatre.

Koks dramaturgas garantijų turi, kad su juo nebus panašiai pasielgta, kad jo veikalas nebus scenoje subjaurotas, kad jis pats

nebus režisieriaus viešai iškoneveiktas? Jokių garantijų. Visiškai suprantama dramaturgų savijauta:

– Geriau jau nieko nerašyti, negu su tokiu teatru reikalas turėti!

7. „Pone Karaliau, Dieve Abraomo, dovanok mums.....!" Nieko nenorime kaltinti, nieko nenorime peikti, juo labiau duonos kąsnio niekam nepavydime. Tegu visi bus linksmi ir patenkinti, tegu visiems šventas Petras nedelsdamas rojaus vartus atrakina!

Bet vis dėlto toliau taip gyventi nebegalima. Nors vyrai ir labai puikūs, bet jų šeimininkavimo vaisiai labai liūdni. Repertuaras susmuko, sukiužo, sušiukšlėjo. Aktoriai metai iš metų yra priversti skursti chaltūroje, štampai, triukai, klounada, demagogija – papjovė kūrybą. Bet talentingieji aktoriai – ir tie daromi komedijantiškais štukoriais. Klaipėdos teatras gyvena kur kas sunkesnėse aplinkybėse, ir vis dėlto jisai p. p. Žadeikos–Dauguviečio teatrui galėtų būti labai tolimas, nepasiekiamas idealas. Jei taip tęsis, praeis metai, kiti, kas beliks iš mūsų teatro, iš gyvųjų talentingųjų aktorių, kurie, kaip menininkai, yra priversti verstis savižudybe? Vargu kas jį ir iš varžytynių bepirktų!..

Esamieji geri vyrai, turėdami neaprėžtą valdžią, parodė visa, ką jie gali. Daugiau – ko gi belaukti?

Apaugo kerpėmis mūsų Melpomenos rūmai, sudūlėjo sijos, prirūgo pastogė.

Argi jau nebebūtų galima atidaryti langai ir durys, pravėdinti? Pravėdinti, pravėdinti! Argi jau nebebūtų galima įleisti šviežio, gryno oro, – šviežių, jaunų, galinčių kurti jėgų?!

Pone Karaliau, Dieve Abraomo, kodėl, kodėl nukreipi savo išmintingąjį veidą nuo mūsų Melpomenos namų?

Pone Karaliau, Dieve Abraomo, kodėl, kodėl Tavo budrioji akis nebesiekia pikto? Kodėl, kodėl Tavo dosnioji ranka nebesiunčia pagalbos, iš dvasios bado mirštantiems?

Pone Karaliau, Dieve Abraomo, kodėl, kodėl šventovę atidavei muitininkams?

TEATRO REFORMOS REIKALU

> Jei mes iš tikrųjų norime pakelti dramos teatro kūrybinį pajėgumą, tai *kalbėkime ne tiek apie jo negalavimus, kurie mums seniai žinomi, kiek pasitenkinkime paieškoti priemonių tiems negalavimams pašalinti.*
>
> Š. m. [1973] „Lietuvos aido" 506 nr.

1. Vaistai ne iš to galo. Teatro direktorius jau kelinti štai metai sezono pradžioje, viduryje ir pabaigoje, duodamas spaudai savo „interviu" medžiagą, nepailsdamas kartoja: dramoje niekas labai pasikeisti negalėsią, kol ji pasiliksianti tose pačiose patalpose su opera ir baletu.

Jokia kita kūrybinė ir konstruktyvinė mintis į tuos „interviu" dar niekuomet nėra užklydusi, kaip tiktai: bloga padėtis, smunka menas, ir nėra kitos priemonės jai išgelbėti, kaip tiktai išgrūsti lauk... Lyg tas tarytum pavainikis kūdikis: bus toliau, kur nors prieglaudoje, gal dėl jo ir galva nebebus kvaršinama.

Šitokia meno kėlimo priemonė – jokia priemonė, šitoks vaistas – joks vaistas.

Visiškai teisingai „Liet. Aidas" 506 num. pabrėžia:

> Net ir tuo atveju, jei dramos teatras gautų atskiras patalpas, vargu ar jo meno lygis staiga taip aukštai pakiltų, kaip daug kas tikisi. Būtų nauja patalpa, bet pasiliktų tie patys žmonės...

Ir dar svarbiau: liktų tie patys darbo metodai, tie patys samprotavimai, tas pats skonis... Apie kitokius darbo metodus niekas gi iš atsakingų teatro vadovų nė karto nėra užsiminęs!

O pasiliekant tiems patiems žmonėms ir darbo metodams, kas galėtų iš esmės pasikeisti kitose patalpose? Niekas. Padėtis galėtų net pablogėti. Atsidūrusi atskirose patalpose, drama turėtų per savaitę duoti bent 6 spektaklius, opera su baletu taip pat bent 6. O kiek Kaune yra publikos, lankančios lietuvių teatrą? Ar pakaktų jos dviem teatrams? Ar begelbėtų abonentiniai bilietai ir nuolaidos ekskursijoms? Publikos reikalas Kauno sąlygomis sudaro labai rimtą problemą. Pasiliekant tiems patiems darbo metodams, publiką tektų gal labai rūpestingai kviesti į teatrą. Labai galimas daiktas, kad dramos teatras būtų priverstas kas savaitę duoti po premjerą. Pagreitinta blynų kepimo sistema baigtų bežiūrint žudyti paskutiniuosius kūrybos likučius.

Dramos teatro išgrūdimas į atskiras patalpas yra susijęs su rimtais pavojais, o pagrindinės jos ligos gydyti nė nesirengia. Tas pats „L.A." diagnozę apibrėžia dviem reikšmingais posmais. Esą:

> Kol neturėsime lietuviškos dramaturgijos, tol neturėsime ir lietuviško dramos teatro tikrąja to žodžio prasme... Dramaturgijos gi mes dar neturime ir kažin ar greit turėsime, nes talento jokiomis Šv. Rašto citatomis bei kabalistiniais užkeikimais neišsauksi... Dramaturgo laukia teatras, dramaturgo laukia visuomenė, bet jo nei botagu neatvarysi, nei pyragu atprašysi...

Be savo dramaturgijos teatras gyventi negali, o tasai dramaturgas – neina į teatrą! Nė botagas jo nepakenčiama... Tai jau labai liūdnas reiškinys.

Bešališkai sprendžiant, mūsų dramaturgija nėra jau tokia menkutė. Sakysime, ji yra daug stipresnė už tokių latvių dramaturgiją, nors gal ir ne tokia gausi. Tiktai mūsų teatro rankose jinai susmunka, nelyginant vitrioliu nuplikyta...

Dramaturgija nuošaliai nuo teatro dar niekur nėra išaugusi. O mūsų dramos teatras su dramaturgais taip santykiauja, kad ne vienam dramaturgui daug mieliau savo veikalo scenoje nematyti ar net neberašyti, negu su teatru reikalas turėti. Šiaip ar taip, dabartinis teatro su rašytojais santykiavimas davė neigiamų vaisių. Pasiliekant ir toliau dabartiniams santykiams, mes

savo dramaturgijos iškilimo niekuomet nesusilauksime. Žinoma, teatras dramaturgijos genijų nepagimdys, bet jis gali esamuosius talentus tinkamai sunaudoti, pakreipti juos tinkama linija. Jis turėtų tam pakankamai priemonių. Jei mūsų teatras „laukia dramaturgų", nelyginant senstelėjusi nuotaka piršlių ar krautuvininkas klientų, jei jisai nė nebando dramaturgijai organizuoti griebtis priemonių, kurių mūsų laikais griebias visi kultūringi tautiniai teatrai, tai tik parodo, kad mūsų dramos teatras serga anaiptol ne patalpos ankštumo liga. Tos ligos prigimtį „L. a." dar konkrečiau apibrėžia. Esą:

> Jis [dramos režisierius p. Borisas Dauguvietis] davė ir duoda mūsų dramai ką gali, o ko negali, tai nėra prasmės ir reikalauti...

Plikio nėr ko pešti. Čia ar čia jisai sėdės, vis tiek nieko iš jo neišpeši...

Žinoma, atskiros patalpos – geras daiktas, rimtas daiktas, bet nieku būdu ne principinis ir ne meninės plotmės. Tas pats „Liet. Aidas" dar įtikinamiau nusako:

> Praeities pavyzdžiai rodo, kad kartais ir iš labai sunkių sąlygų iškyla pajėgūs dramos teatro vienetai...

Ir mūsų dramos teatro praeitis rodo, kad drama, pasilikdama tose pačiose patalpose su opera ir baletu, gali pasiekti itin aukšto meniškumo laipsnio. Ir jei jos meniškumas per kelerius pastaruosius metus taip bedieviškai nukrito, – tikrai, čia patalpos niekuo nekaltos.

Negalavimai kilo iš pažiūrų į dramos teatro darbo esmę, iš darbo santvarkos ir metodų – ir iš čia turėtų prasidėti ir gydymas.

2. T e a t r o į s t a t y m a s. Dabar veikiąs teatro įstatymas yra paskelbtas palyginti jau labai seniai. Jis visiškai nebeatitinka dabar gyvenamojo laiko sąlygų ir uždavinių. Pakeista teismų santvarka, net du kartu pakeistas Universiteto įstatymas, pakeista net konstitucija, o teatro įstatymas vis tebeveikia senas senobiškas. Jis apibrėžia teatro veiklą, santvarką, nustato jo uždavinius, nužymi darbo gaires, o tos gairės nuo laiko ir vėjo visiškai su-

triušo. Tasai įstatymas turi tokių trūkumų, kurie paraližuoja kūrybos darbą. Pavyzdžiui:

a) PERMANENTINĖ TEATRO DIREKTORIAUS KRIZĖ. Teatro direktorius, vidutiniškai imant, keičiasi kas 2–3 metai. Įvyksta vadinamoji teatro direktoriaus krizė. Tas direktorius pasirodo esąs niekam tikęs, o tas – dar blogesnis. Kai reikia rasti tinkamas kandidatas teatro direktoriaus vietai užimti – visuomet ta pati velniava: nėr tinkamų kandidatų! Noroms nenoroms reikia tenkintis pereinamais paliatyvais, o po dvejų metų vėl susidurti su tuo pačiu neatmezgamu mazgu: kur gauti tinkamas žmogus? Pagal įstatymą teatro direktorius yra vyriausias dramos, operos ir baleto vadovas, – jis atsako už viską. Vadovas turi gerai išmanyti tą darbą, kuriam vadovauja, – kaipgi kitaip? Visų teatro šakų specialistų dabar Lietuvoje nėra. Be to, direktorius yra drauge ir vyriausias teatro administratorius, – jisai atsako už teatro ūkį, finansus, tvarką; jis privalo kištis į visus teatro gyvenimo mažmožius, pasirašinėti šimtus popieriūkščių, „kloniotis" – tūkstančius kartų. Meno darbui jam nė laiko nebelieka. Operos, dramos, baleto specialistas ir dar geras administratorius – rask tokį žmogų Lietuvoje! Nėra tokio; teatro įstatymas yra aiškiai neįvykdomas.

b) ATSAKOMYBĖS ABSTRAKTIŠKUMAS. Teatro direktoriaus didžioji atsakomybė vis dėlto yra kažkokia abstrakti. Jo pareigos – didelės, o teisės – mažutėlės. Kiek svarbesnio reikalėlio jis negali savarankiškai spręsti, – turi bėgt atsiklaust į ministeriją, į kontrolę. Koks nors girininkas, devintos kategorijos valdininkas, turi teisės pasirašyti išlaidų orderį, o teatro direktorius – neturi. Be ministerijos, be kontrolės sutikimo negali reikalingų darbininkų pasikviesti, negali leistųjų kreditų savarankiškai naudoti. Iš leistųjų kreditų maža skubiems reikalams sąskaitėlė – ir lemtingas klausimas: ką kontrolė pasakys?

Teatro direktorius faktiškai nieko savarankiškai ir nesprendžia, vadinas, ir neatsako už sprendimus. Jo vaidmuo faktiškai prilygsta krautuvės iškabos vaidmeniui. Kas iš tikrųjų atsako už teatro veiklą – taip ir nežinia. Teatro direktorius, reikalų

nespręsdamas, negali atsakyti. Atsako ministerijos referentas ar direktorius? atsako biudžeto žinyba su savo teatriniais finansininkais? Antrepreneris Zacharinas? Ne, – niekas neatsako. Niekam galva neskauda, nieko sąžinė negriaužia. Nenuostabu, kad teatro direktoriaus iniciatyva tepasireiškia gastrolierių kvietimu, jais mes ir vaišinami štai jau kelinti metai nuo pat sezono pradžios.

c) DRAMOS NAŠLAITIŠKUMAS. Drama jau seniai atsidūrė neturtingo nemielo giminaičio padėty, – giminaičio, kurį norima šiokiu ar tokiu būdu iš namų iškrapštyti. Atsakingo vadovo ji net oficialiai neturi. Kas už jos darbus atsako? Režisierius? Ne, režisierius atsako tik už savo spektaklį, o toliau – kas jam? Kokių teisių jis turi? Atsako Repertuaro komisija? Nieku būdu, – ji net už repertuarą neatsako, – ji atsako tik už savo posėdžius, savo protokolus. Ir toliau – vėl ta pati istorija – kas gi atsako: teatro direktorius? ministerijos žmonės? biudžeto žinybos magai? Visi kišasi, visi savo žodį taria – ir niekas neatsako. Šitokiose aplinkybėse negalimas joks rimtas darbas.

Veikiąs teatro įstatymas turi nemaža ir kitų rimtų trūkumų, tačiau paminėtasai kuriozas yra toks, kuris verčia neatidėliojant pagalvoti apie pasenusio įstatymo pakeitimą.

3. Teatro direktoriaus kvalifikacijos. Teatro direktoriaus pareigos nūdieninėje visuomenės santvarkoje iš viso yra vienos iš pačių sunkiausiųjų. Dar Nikalojaus I laikais rusų teatro veikėjas Koni rašė, koks turi būti teatro direktorius. Esą:

– Pasauly nėra sunkesnių ir sudėtingesnių pareigų, kaip valdyti didelį teatrą. Kulisos turi savo politiką, savo finansus, savo diplomatiką, savo intrigas ir intrigėles, savo biudžetus ir savo komplikacijas, kurios yra daug painesnės už virves, vielas ir ratus ties scena. *Geras teatro direktorius atsveria gerą ministerį.* Jo žiniai ir valdžiai priklauso laukujė ir vidujė teatro dalis: aktoriai ir publika. Jis turi įsiskverbti į savo mažos valstybėlės visas gelmes, turi suvokti kartoninę ir drobinę prigimtį; jis turi gerai pažinti charakterius, reikalus ir jų linkmę: žiūrovų, jaučiančių, veikiančių, dainuojančių, vaidinančių, net stovinčių žmonių. Tai

ne juokai! To siekiant žmogui reikia turėti: dvasios stiprybės, akmeninės kantrybės, basilisko tolregystės, mokėjimo numatyti kalendoriaus kaitaliojimąsi, bitės darbštumo, ąžuolinio tvirtumo, žiogo judrumo ir beveik beprotiškos meilės. Vienu žodžiu, geras teatro direktorius turi savyje sujungti dorybes: gyvulių, augalų ir bedvasio pasaulio. Šit kodėl visame pasaulyje taip maža gerų teatro direktorių...

Pakartodamas Koni žodžius anaiptol nemanau, kad nusakytosios teatro direktoriaus kvalifikacijos pas mus galėtų būti realizuotos. Koni žodžiais tenorėjau tiktai pabrėžti, koks tai yra atsakingas teatro direktoriaus darbas ir kaip rimtai tenka į jį žiūrėti. Tad ir teatro įstatymas turėtų *ne sunkinti*, bet *lengvinti* teatro direktoriaus pareigas. Jas įstatymas turėtų taip apibrėžti, kad jos būtų pakeliamos, – kad įstatymas būtų fiziškai įvykdomas.

4. K a i p k e i s t i t e a t r o į s t a t y m ą? Žinoma, šiuo reikalu gali būti įvairių pasiūlymų, kurių palyginamoji praktiška vertybė nelengva gal būtų ir numatyti. Bet vis dėlto pagrindinė įstatymo keitimo linija turėtų būti tokia: didelę, bet fiktyvinę, teatro vadovo atsakomybę paversti mažesne, bet užtat realia, – sumažinti atsakomybę ir praplėsti teises. Praktiškai to būtų galima pasiekti kad ir tokiu būdu:

a) Atskirti atsakomybę už teatro meną nuo atsakomybės už teatro ūkį ir finansus.

b) Teatro administratoriaus teises ir pareigas pakelti iki vadinamojo teatro intendanto teisių ir pareigų. Toks teatro administratorius (ar kitu kokiu vardu pavadintas) rūpinasi teatro ūkiu, finansais, atskaitomybe, sąmatomis, patalpomis, raštinės reikalais, teatro turtu, dirbtuvėmis, bendra teatro tvarka, techniniu ir administraciniu personalu, – ir už visa tai atsako.

c) Dabartinės teatro direktoriaus funkcijos visiškai panaikinamos, – panaikinamas tas etatas, kaip nereikalingas ir savęs nepateisinąs. Atskirų teatro meno šakų reikalais rūpinasi ir už juos atsako tų šakų vadovai (direktoriai, trupės vedėjai, viršininkai ar kuriuo kitu vardu pavadinti): operos, dramos, baleto.

d) Administracijos ir ūkio sąmatą visos trys šakos turi bendrą, bet meno srity savo tiesioginius uždavinius vykdydamos kiekviena šaka naudojasi savo kreditais (kaip, pavyzdžiui, universiteto fakultetai). Visos trys šakos naudojasi lygiomis teisėmis – patalpų repeticijoms bei vaidinimams, dirbtuvių, techninio personalo, kreditų atžvilgiu.

e) Visoms teatro šakoms bendrus reikalus sprendžia taryba (intendantas administratorius ir trys šakų vadovai); bendriems reikalams kreditus teatro administratorius suvartoja savo atsakomybe; atskirų šakų kreditus *per administratorių* suvartoja tų šakų vadovai (ar direktoriai) savo atsakomybe.

f) Leistųjų kreditų ribose teatro administratoriui ir šakų vadovams duodama visiška laisvė, – kontrolė čia tikrina tiktai atskaitomybę, išlaidų *teisėtumą*, bet ne *tikslingumą*. Teatro darbas turi daug tokių dalykų, kurie kontroliuojančioms raštinėms kartais esti per daug sunku suprasti.

g) Teatro menininkai nieku būdu negali būti kvalifikuojami kaip eiliniai ar įprastiniai valdininkai; teatro įstatymas stropiausia turi atsižiūrėti darbo meniškosios prigimties ir atitinkamu būdu kvalifikuoti aktorių pareigas bei teises.

Tai yra tiktai principinio pobūdžio įstatymui keisti gairės, – visa tai turėtų būti tinkamai išplanuota ir detalizuota. Toksai įstatymo pertvarkymas turėtų keletą gerų privalumų: a) panaikintų teatro šeimininkus ir nemėgstamus „biednus giminaičius", sulygintų visų teises; b) kiekvienai šakai duotų daugiau darbo laisvės, – savo srity iniciatyvos teisę; c) sumažintų pareigas atskiriems vadovams, bet užtat jas pagilintų, – duotų faktiškai atsakingus žmones, iš kurių galima būtų daugiau ir reikalauti; d) išvaduotų iš mefistofeliškos problemos, „kur gauti tinkamas žmogus teatro direktoriaus pareigoms", – atskirų sričių specialistų yra jau, tinkamų vadovų būtų nesunku gauti; e) palengvintų dramai išspręsti savosios dramaturgijos, kūrybinės režisūros ir kolektyvo kūrybinės atmosferos problemas; f) pasiliekant dramai tose pačiose patalpose, šitoks įstatymo pakeitimas naujų kreditų gal net nė nepareikalautų, jei ir reika-

lautų – tai visai nedaug; g) jei drama keltųsi į atskiras patalpas, tai jos vadovybė, jos santvarka, jos kreditai, jos gyvenimo dėsniai turėtų būti tučtuojau atskirta nuo operos ir baleto; dramai keltis į atskiras patalpas ir pasilikti vargti pasenusio įstatymo rėmuose – nėra jokios prasmės, – nieko negelbės; išsikėlimas į atskiras patalpas tuojau reikalauja naujų stambių išlaidų, todėl tas reikalas čia plačiau nė nesvarstomas.

5. Įstatymo keitimo praktiškos išvados. Pakeitus įstatymą, turės pasikeisti teatro darbo tvarka ir metodai.

Švietimo ministerija, kaip teatro šeimininkė, turėtų aiškiai ir konkrečiai pasakyti, ko ji iš kiekvienos teatro meno šakos nori, kokius ji reikalavimus kelia, – užbaigti visiems jau nusibodusias kalbas apie mūsų teatro uždavinius. Tiems konkretiems reikalavimams įgyvendinti Ministerija ir parenka tinkamą vadovą, – parenka sau patikimą, bet užtat ir atsakingą žmogų. Ministerija aiškiai pasisako, ko ji laukia iš valstybės išlaikomojo teatro, paskirtasai vadovas pristato savo darbų planą, bent konkrečiau apibrėžtą darbų linkmę. Kai Ministerija visa tai aprobuos, patvirtins, teatro meno šakos vadovas leistų kreditų ribose gauna visišką laisvę šiam planui vykdyti. Jokia raštinė savo biurokratine ekvilibristika nebeturi nė mažiausios teisės trukdyti kūrybos darbo.

Darbo laisvės apsauga yra būtina sąlyga. Bent dramos srity ne taip jau lengva bus atstatyti ir atitaisyti, kas tiek metų buvo negailestingai gadinta ir žudyta. Dramos meno pakėlimas pareikalaus gal ne tik ilgesnio laiko, bet gal ir herojiškų pastangų. Todėl tad keičiant įstatymą ypač svarbu taip susitvarkyti, kad darbas būtų apsaugotas nuo pašalinių, neapčiuopiamų, už uodegos nepagaunamų jėgų, kad jos į stipinus pagalių nekaišiotų...

Operai tinkamą vadovą visai nesunku būtų surasti, – turime tam tinkamą jau ne vieną žmogų. Kiek sunkiau gal būtų su baleto vadovybe. Čia tektų gal dar kartą persvarstyti klausimas: reikalingas mums baletas kaip atskira meno šaka ar ne? Ministerija turėtų aiškiai pasisakyti. Jei reikalingas – tai jo likimu tektų labai energiškai susirūpinti, nes jo dabartinė būklė gal dar

liūdnesnė už dramos būklę. Jei nebūtų nusistatymo mūsų baleto meną kelti, tai beliktų vienintelė išeitis – sulieti jį su opera, padaryti, tariant, nemokamu priedu prie operos. Paliekant gi baletą atskira savarankiška teatro meno šaka, tektų neatidėliojant pasirūpinti tinkamu jo vadovu, – netektų bijotis jį ir iš užsienio pasikviesti, kad tik geras būtų darbininkas.

Visų daugiausia rūpesčių gal sudarytų dramos vadovo parinkimas. Bet ir čia galima rasti išeitis. Nereikia manyti, kad dramos meno vadovu gali būti tiktai režisierius ar aktorius. Juo galėtų būti ir kitokios profesijos žmogus, pavyzdžiui, rašytojas, dramaturgas, dailininkas ir t.t. Svarbu tiktai, kad jis teatrą pažintų, jį mylėtų, kaip Koni sako, beveik beprotiškai, – kad turėtų gerą skonį, būtų geras kultūringas organizatorius ir žinotų, ko siekia, *ko nori savo darbu pasiekti*. Svarbu, kad jis atneštų į teatrą naują entuziazmą, aktorių dvasioje sukurtų naują kūrybinę ugnį, sudarytų kūrybinę atmosferą. Svarbu, kad jis tinkamus žmones mokėtų pristatyti prie tinkamo darbo, žiūrėtų, kad tasai darbas būtų tinkamai dirbamas, – kad jis galėtų sudaryti tokias aplinkybes, kuriose rimtas kūrybinis darbas būtų visiškai galimas. Štai kas pirmoj eilėj pareikalautina iš ateisimo dramos vadovo, kuriam teks neatidėliojant organizuoti ir savosios dramaturgijos kūrybą.

Savaime suprantama, čia pareikštosios mintys tėra tiktai medžiaga diskusijoms. Gal visų išmintingiausia būtų, jei Kultūros departamentas sudarytų kokią nors kompetentingų asmenų komisiją, kuri bešališkai ištirtų esamųjų negerovių priežastis ir nustatytų jau konkretų teatro reformos planą.

Šiaip ar taip, teatro reformos reikalas yra jau daugiau negu pribrendęs, – jis jau šaukte šaukiasi. Visiems aišku, kad esamoji padėtis yra nepatenkinama, kad ji nepateisina vilčių, neduoda tinkamų vaisių. Kodėl, desperatiškai užsimerkus, nuleisti rankas ir konkrečiau nepaieškoti priemonių padėčiai pagerinti?

Paliekant ir toliau dabartinį teatro ir jo darbo santvarką, vieno kito asmens pakeitimas nieko negelbės. Čia ne asmenų, bet

visos sistemos reikalas. Paliekant tą pačią sistemą ir santvarką, turėtų išnykti, kaip visai nereikalinga, bet kuri teatro kritika, bet kurie neigiami apie jo veiklą atsiliepimai, – beliktų elgtis taip, kaip elgiamasi tais atvejais, kai sakoma: *aut bene, aut nihil...*

6. Pro domo sua. Rašyti teatro klausimais pas mus pasidarė nemalonus dalykas. Bet kurį principinį samprotavimą imama suprasti kaip norą ką nors „suėsti" – ir diskutuoti pasidaro baisiai nuobodu. Kitaip manantį stengiamasi užmušti atgalainiu smūgiu, – paskelbiama:

– X ar Y rašo neigiamai apie teatro veiklą todėl, kad pats nori žūtbūt įsibrauti į teatro direktoriaus kėdę!

Kaipgi tokio „argumento" skelbėją įtikinsi, kad, trokšdamas geresnio teatro, nepretenduoji nė į mažiausią vietelę teatro pastogėje, – kaipgi su juo susikalbėsi?

Dažnai elgiamasi net dar blogiau: į principinius samprotavimus atsiliepia pletkų, šiukšlių, purvo kratiniu, – ne tavo pareikštas mintis kritikuoja, bet tave patį kaip žmogų išdergia, išmurzina. Tai yra gal patogiausia priemonė baigti diskusijas ir nugalėti „priešą". Nes „priešui" (t.y. žmogui, išdrįsusiam likti nepatenkintam tuo ir kitu teatro darbu) nieko kita nelieka, kaip tik užsikimšti nosis.

– Suk tave galas, tegul bus tavo teisybė, kad tik su tavimi ginčytis nereikėtų...

Šis straipsnis atsirado todėl, kad „Lietuvos Aidas" cituotuoju pradžioje posmu pareikalavo konkrečiai pasisakyti teatro reformos reikalu. Jei ir į šį straipsnį bus atsiliepta vilko, patekusio duobėn, argumentais, tai, žinoma, ir dėl šių konkrečių reikalų tolesnėse diskusijose nebeteks dalyvauti.

APIE MENĄ PAGAL NOSĮ

Va, imk, apsimesk valandėlei kokiu Jurgeliu Klumpakoju ir su veidu, panašiu į nušutusį vainikėlį, pasiteirauk kurio nors Valstybės dramos teatro repertuaro komisijos nario:

– Kuriais sumetimais besivadovaudami Jūs, pagirtieji vyrai, nustatėte dramos teatrui repertuarą?

– O! Mat, mat! – atsakys pagirtas vyras, – su repertuaru visai blogi popieriai. Teatras – vienas vienintelis, o publiką turime aptarnauti pačią įvairiausią. Vienas nori tragedijos, kitas – komedijos, trečias – melodramos, o ketvirtas – stačiai inscenizuotų kunkuliukų. Visi piliečiai yra lygūs prieš įstatymą, visi mokesčius moka, – visų interesai turi būti patenkinti. Bet ir čia mūsų vargai vargeliai nesibaigia. Teatrą lanko seni ir jauni, vyrai ir moterys, direktoriai ir asmens sekretorės, verslovininkai, darbininkai, gaspadoriai ir visokie beūsiai filosofai su rainomis kepuraitėmis. Ir jie – pilnateisiai Lietuvos piliečiai. Reikia mums tenkinti visų reikalavimai...

Manote, kad taip jums pagirtas vyras nepasakys? Klystate: pasakys! Tokius dalykus jie jau ne kartą yra viešai, spaudoje, paskelbę. Net dar visai neseniai. Štai [1938] spalio 29 dieną „Lietuvos Aido" skiltyse vienas atsakingas teatro veikėjas, visų repertuarinių komisijų pirmininkas, tai kartoja pasiguosdamas:

> Dabartinėse sąlygose dirbant Valstybės teatro dramos uždavinys pagal išgales savo repertuaru *aptarnauti* ir jaunimą, ir darbininkus, ir vaikus, ir t.t. Sudarant repertuarą reikia atsiminti, kad Kaune vienintelis teatras turi

> *aptarnauti* be galo įvairiaspalvę publiką. Jo žiūrovų kontingentą sudaro ir išlepintas meno mėgėjas, ir pramogų trokštąs miestelėnas, ir jaunatviškai nusiteikęs moksleivis, ir vos pirmą kartą teatrą matąs kaimietis...

Na, pripažinsime moksleivius ir ne jaunatviškai nusiteikusius bei į teatro reikalus įgudusius, pripažinsime ir miestelėnus pramogų tetrokštančiais latrais, ir vis dėlto ne taip lengvai atsikvošėsime iš cituotojo posmo sukelto slogučio: taip ir klimpsta į smegenis net du kartu pavartotas terminas: *aptarnauti publiką.*

Sąmoningai tas terminas pavartotas ar nesąmoningai, bet jis yra itin būdingas mūsų teatro vadovybės ir repertuaro komisijos galvosenai:

Teatras – *servus reginae*... Ne, pfui, – *servus plebis*. Teatras – mokąs nusižeminti tarnas minios, aptarnaujantis jos reikalus, nelyginant oberkelneris koks. Teatras – amatninkas, verslovininkas, aptarnaujantis publiką, dirbąs pagal jos užsakymus... Nelyginant toje mūsų dainuškoje, kur „šiaučius, kriaučius, remesnykas siuvė pačiai čeverykas".

„Šiaučius, kriaučius" tikrai aptarnauja publiką ir iš to duoną valgo. Ir vis dėlto tokio „remesnyko" padėtis yra kiek tikresnė ir jaukesnė negu repertuaro komisijos bei teatro vadovybės. „Šiaučius, kriaučius" pirmoje eilėje atsiklausia kliento, ko šis nori, duoda jam pasirinkti medžiagą ir fasoną (arba siuva iš atsineštos medžiagos!), išmatuoja kulnus ir liemenį – ir vykdo aiškų užsakymą, suderėjęs kainą. O teatro vadovybė su repertuaro komisija: kada gi atsiklausė šios be galo įvairiaspalvės publikos, ko ji nori teatre regėti ir girdėti, – kokio turinio, kokios formos? Niekuomet niekur neteko girdėti, kad ji būtų publikos atsiklaususi. Ji *a priori* sprendė ir sprendžia: tas turi patenkinti „šiaučių", tas – „kriaučių", o tas veikalas – šiaip „remesnyką". Apriorinis nutarimas šiuo reikalu yra gryna teorija ir gal net nelabai pagirtino tono teorija. Ką pasakytų publika, jei „šiaučius" jai kalbėtų: imk šiuos batus, nes jie, pagal mano išmanymą, turi tau patikti, – kitokių gi negausi, aš negaminu. Nieko sau būtų publikos aptarnavimas, ar ne tiesa? Teisybė, yra tokių

šalių, kur „šiaučiai" publiką taip ir aptarnauja, bet niekas nepasakys, kad tose šalyse būtų gera tvarka ir publikos aptarnavimas tenai būtų pavyzdingas.

Teatro skelbėjai kaip *servus plebis* idėjos savo apriorinei teorijai pateisinti turi paprastai, jų išmanymu, labai svarų ir įtikinamą argumentą, minėto veikėjo plunksna cituotojo „L. Aido" skiltyse pareikštą:

> Reikia pažymėti, kad teatro gyvybė pareina nuo publikos lankymosi. Šiuo atžvilgiu nusiskųsti negalima, nes pereitas sezonas parodė, kad teatro lankymas padvigubėjo...

Jei teatro gyvybė „pareitų nuo publikos lankymosi", tai mūsų teatras jau seniai būtų kinkas nukratęs. Tas ir yra, kad jo gyvybė „pareina" ne nuo publikos, bet „nuo valstybės iždo": ne privatus gi mūsų teatras, ne savo pajamomis jis gyvena. Ir jo gyvybė grįsti tais pačiais krautuviškais motyvais, kuriais grindžiama privačios iniciatyvos bizneliai, nėra nei prasmės, nei reikalo. Tiesą pasakius, iš cituotojo posmo dvelkia visai kita mintis, kuri gyvenimiškoje negrimuotoje plotmėje turėtų skambėti šitaip: publika teatrą lanko gausiau, jis jai patinka, tai kaipgi galima būtų peikti repertuaras, jo sudarymo principai, teatro vadovybė, kaip galima reikšti nepasitenkinimą teatro veikos pagrindais ir linkme?!

Ir vis dėlto sunkoka būtų susižavėti šito argumentavimo įtikinamumu.

Kai alaus kainą sumažino, jo suvartojimas padvigubėjo nepaisant, kad jo kokybė labai praskydo. Teatro bilietų kainos pastaraisiais laikais bene perpus buvo sumažintos; išplatinta vadinami abonementiniai bilietai, už kuriuos mokama bene pusė perpus sumažintos kainos, ir tokio bilieto savininkas turi eiti žiūrėti ne to, ko jis nori, bet to, ką teatras paskelbia: įvesta visokie papiginimai moksleiviams, ekskursijoms, rašytojams, laikraštininkams... Kas žino, kiek teatre yra publikos, užsimokėjusios už bilietą pilną (palyginti su senesniais laikais – per pusę sumažintą) jo kainą? Kas paskatino teatro lankymąsi – jo re-

pertuaras, menas ar bilietų kainų nupiginimas, – tai dar kitas atviras klausimas. Atsakant į jį, reikėtų pasvarstyti dar visa eilė kitų aplinkybių bei reiškinių. Jei, sakysime, repertuaras būtų sudaromas ne *verslo, amato,* bet meno pagrindais ir tikslais, ar lankytojų skaičius nebūtų dar labiau išaugęs? Kinematografų skaičius išaugo – ir jie visi pilni publikos. Nesiskundžia publikos trūkumu išsiplėtę restoranai, kavinės, neseniai naujai užgimę barai. Kaune gyventojų skaičius auga ne taip jau sparčiai, kasmet eina didžiulė statyba, o butų pareikalavimas šiais metais negirdėtai išaugo. Matyti, yra kai kurie veiksniai, kurie pasukė mūsų gyvenimą gerbūvio linkme, – tai, be abejonės, atsiliepia ir visokių įstaigų lankytojų skaičiui. Jei teatro bilietų kainos dar būtų numuštos perpus, publikos skaičius vėl pašoktų. Jis dar labiau išsiskėstų, jei kiekvienam lankytojui, sakysime, prie bilieto būtų pridedama ir po „šmyčkę" išmaukti. Mūsų futbolo repertuaras pastaraisiais laikais pasidarė visiškai prastas, bet ir jis publikos pritraukia daugiau, negu seniau pritraukdavo. Išaugęs teatro lankytojų skaičius pats savaime dar nieko nepasako. Juo labiau jis neįrodo, kad lankytojų skaičiaus argumentas yra geras ir kad jis tinka teatro *servus plebis* principui ginti.

Ar jau Valstybės teatro uždavinys būtų pataikauti *masės* skoniui, prisitaikinti jo lygmeniui? Ar jau tikrai valstybės teatrui pridera sekti paskui neišprususį skonį, – ar kartais nebūtų jo pareiga *vesti* ir *vadovauti*?

Sutikime valandėlei, kad Valstybės teatras tikrai turi *įvairiaspalvę* publiką *aptarnauti.* Tad reikėtų būti nuosakiam iki galo, – reikėtų tiksliau atsižiūrėti publikos skonio, verslo, šiokiadienių reikalų. Vietoj samprotavus *a priori* būtų tiksliau stačiai atsiklausti, ko kas nori, pavyzdžiui, Šv. Zitos draugija, namų savininkų ir butų samdytojų organizacijos, kiemsargiai, pečkuriai, barzdaskučiai, smuklininkai, kaminkrėčiai, akušeriai, aludariai... Ar maža Lietuvoje yra verslų ir specialybių? Atsiklausiant organizacijų, repertuaro komisijos darbas pasidarytų lengvutėlis: tik registruok paeiliui užsakymus...

Tai yra logiška išvada iš repertuaro komisijos gyvendinamojo dėsnio. Išvados neišmintingumas rodo, kad pačios premisos yra gana slidžios.

Menas *servus plebis* yra ne kas kita, kaip tik, vulgariai tariant, menas pagal nosį: kokia nosis – toks ir menas. Norima repertuaras publikai padalyti nelyginant putra šeriamiesiems pono Dievo gyvulėliams: še tau, še tau, še – ir tu nebūsi užmirštas, tik nežviek susimildamas...

Truputį nejauku, kad mums, gyvenantiems dvidešimt pirmus nepriklausomybės metus, dar reikia viešai nurodinėti tokių meno kūrybos pagrindų neleistinumą. Bet ką tu žmogus padarysi, jei daugelis elementarių dalykų daug kam tebeatrodo tolima legenda!

Šiaip ar taip, menki yra tokie menininkai, kurie kuria prisitaikydami neišprusintam masiniam skoniui. Tai liečia ne tik teatro repertuarą, tai yra opu ir visose kitose mūsų kūrybos srityse. Sakysime, yra pasaulyje daug tokių rašytojų, kurie rašo pataikaudami neišlavintam skaitytojui ir tuo nusipelnydami pigų populiarumą. Bet ar jie yra vertybių kūrėjai, ar jie yra kultūros ir tautos pažangumo veiksniai? Klausimas dar, ar iš viso jie yra teigiamas reiškinys, – ar jie kartais ne daugiau bloga padaro negu gera? Savo laikais itin buvo populiarios ir plačiai skaitomos rašytojos Nagrodskaja, Verbickaja. Tai buvo rašytojos tikrai pagal publikos nosį. O jų žalingumas juk visiems aiškus. Rašytojui skaitytojai ne mažiau svarbu negu teatrui publika, bet ar iš to seka, kad rašytojai turėtų eiti Verbickos keliais? Vertinskis visuomet surinkdavo publikos sklidiną salę. Senmergės, suminkštėjusių smegenų džentelmenai, visokių dalykų prisisotinusios poniutės apie Vertinskį kalbėdavo stačiai žviegdamos iš džiaugsmingo pasitenkinimo. Tai buvo dar neseniai, tai buvo Kaune prieš keletą metų. Vertinskio pasisekimas anaiptol dar nereiškia, kad jo „kūryba" būtų menas, – kad jo populiarumo principai galėtų būti panaudoti pagirtų vyrų veiklai reklamuoti. Arba vėl: nesunku įsivaizduoti ūkininkų entuziazmą, jeigu jiems būtų pastatyta pjesė, kuri įrodinėtų, kad zuperis jiems tu-

ri būti pardavinėjamas po pusę lito už maišelį, bet už sviestą jiems turi būti mokama po 10 litų už kilogramą, už vištą – 20 litų, o vieškelius turi taisyti ne ūkininkai, bet kokia nors dangiška galybė. Tokia pjesė ūkininkams baisiai patiktų, publikos būtų tiek ir tiek, – tai būtų nuosakus principo „menas pagal nosį" gyvendinimas...

Repertuaro komisija nurodinėja, kad ji aptarnaujanti „be galo įvairiaspalvę publiką", bet ji niekuomet nepaskelbia, kuris veikalas kokiai publikai skiriamas. Išimtis tedaroma tiktai vaikiškiems (ir tai ne visuomet!?) spektakliams. Savaime suprantama, kad repertuaro komisija ir negali tokių dalykų paskelbti, nes ji pati negalėtų pasakyti, koks veikalas kuriai publikai skiriamas. Ji pati niekur nėra pasisakiusi, koks yra meninis principinis skirtumas tarp įvairių, jos į repertuarą įtrauktųjų pjesių? „Margos publikos aptarnavimas" lieka teorijoje, o praktika eina savo keliu. Jokio principinio skirtumo nėra. O vaidyba – visur ir visuomet lieka ta pati, tos pačios seniai visiems įgrisusios intonacijos, tie patys mostai, tie patys akių vartaliojimai ir lūpų tampymai, kurie kažin kodėl yra vadinami mimika. Gyvenimo Elena ir scenoje kiekvienoje rolėje pasilieka tokia pat Elena, Petras pasilieka gyvenimiškas Petras, realios Nėlės scenoje nepakeičia joks mėšlungiškas žandikaulių gimnastikavimas, Jokūbas – ir scenoje toks pat, koks jis yra gyvenime pas savo krikštamočią... Atiūtaroja scenoje pjesės tekstą nelyginant litaniją kokią apie visus šventus – ir viskas. Įvairių skirtingiausių pjesių vaidyboje bei pastatyme vėl jokio principinio skirtumo nėra. Tai yra gal neigiamiausias meno pagal nosį pažymys. Ir pačios pjesės parenkamos vaidinti ne todėl, kad jomis teatras ką nors norėtų meniškai pasakyti, norėtų sužadinti emocijas, siektų meniškų tikslų, – pjesės parenkamos todėl, kad teatrui reikia gi gyventi, reikia gi kas nors statyti! Principas „menas pagal nosį" atveda į neišbrendamą klampynę, atveda į „meną", neturintį jokių idėjų, nežinantį savo gyvenimo prasmės, nesiekiantį jokio tikslo, – atveda į tokią padėtį, kurioje rudeniop naudojama pagerintas maistas... Teatras, neturįs teatrinių meninių

idėjų, lygiai kaip ir kiekviena kūryba be organizuojančios minties, yra tiktai nelyginant viksvos su balalaika. Įtraukimas į repertuarą to ar kito gero pasaulinės dramaturgijos veikalo dar nesudaro teatro idėjinio turinio. Literatūros istorijos vadovėliuose yra surašyta daug gerų veikalų. Pasirenkant tokį veikalą, kultūringuose teatruose atsižiūrima paprastai, ar yra kam tokį veikalą statyti, ar yra kam jį vaidinti. Mėgėjų laipiot po visus altorius su apveltomis klumpėmis niekur netrūksta. Iš to neseka, kad tokie mėgėjai ir turėtų po altorius karstytis.

Štai pavyzdys iš kito galo. Prieš penkerius šešerius metus, kada buvo pradėta platesniu mastu sistemiškai ruošti simfoniniai koncertai, publika juos mažai telankydavo. Dabar ji juos jau gausiai lanko. Negalima būtų pasakyti, kad simfoninių koncertų kokybė dabar taip jau sumenkėjo, jų programa „palengvėjo", – ne, esti ir dabar aukšto lygmens koncertų su vertinga turininga programa. Koncertų reikalu nereikėjo nusileisti iki „masinio skonio", iki *servus plebis*. Atrodo, čia atsitiko priešingai. Publikos skonis išaugo. Publika įprato lankyti vertingus koncertus, pamėgo juos. Pradžia buvo sunki, reikėjo daug drąsos: pradėti aukštą taurų plačiųjų masių nepripažįstamą darbą. Simfonijos koncerto rengėjai nežiūri, kad kas tiktų „šiaučiams", o kas – „kriaučiams": jie skiria koncertą visiems, jie turi pakankamai „be galo įvairiaspalvės" publikos. Didelio meno visų brangiausias pažymys ir yra tasai, kad žavi ir patraukia visus žmones. Šaliapinas buvo visame pasaulyje visų mylimas ir suprantamas. Mūsų Kipras – vis tiek kam jis dainuotų, „šiaučiams" ar „kriaučiams", jis visiems bus vienodai mielas ir brangus. Ar galėtų Kiprui kada ateiti galvon, kad jis turi tyčia blogiau dainuoti, tariant, nusileisti „iki nosies", ar jis pabūgtų kada, kad jo dainos aukštasis menas gali nepasiekti žmogaus širdies?! Tolstojaus „Karas ir taika" žavi lygiai labai rafinuoto skonio inteligentą, lygiai pradedantį spurstėti gimnazistuką, lygiai raštingą ūkininką ir darbininką. Visose kitose srityse menininkai kuria besivadovaudami savo dėsniais, savo tikslais ir sukuria dideles vertybes, o tiktai vienas dramos teatras turėtų kurti

„meną pagal nosį"? Kodėl? Kur rasti tokiam darbui išmintingą pagrindą?

Ne! Ir dramos teatrui metas liautis pataikavus pigiajam skoniui, metas pakelti reikalavimus, metas pakelti kūrybos kokybę!

Žinoma, dabar tai padaryti nebus lengva. Šitiek metų buvo pataikaujama, remiamasi vulgariausiais efektais, skinami pigiausi laurai, šitiek laiko, atvirai pasakius, buvo gadinamas publikos skonis! Dabar pastangos skonį ir reikalavimus pakelti būtų gal beveik „revoliucinis" žygis. Bent pradžioje jis būtų gana skaudus, neišsiverstų be smūgių, be riksmo ir aimanų. Tikrai, dabar mes atsiritome į tokią atmosferą, kurioje meniškai stiprus spektaklis, be šančiškų triukų, be kraipymosi ir vaipymosi, be demagogiško pataikavimo žemiesiems instinktams, vargu ar susilauktų platesnio publikos pritarimo. Tai yra liūdna tiesa. Bet iš to dar visiškai neseka, kad nieko nereikia daryti ar kad reikia dar žemiau smukti ieškant *plebis* pritarimo, nesivaržant demagoginėmis priemonėmis. Atrodo, metas būtų jau tą „revoliuciją" pradėti. Metas pradėti nebe *sekti* paskui tą skonį, bet jį *kildinti*, – metas pradėti tą skonį *taurinti*. Tegu pradžioje bent metus antrus bus labai sunku, tegu net kurį metą mažiau lankytojų bebūtų, bet viso to nereikėtų nusigąsti. Ilgainiui skonis pakils, publika ir vertingus spektaklius pradės gausiai lankyti, kaip ji dabar lanko gerus simfoninius koncertus.

Pagaliau, tegu gi bus teatro tikslas: *aptarnauti*. Prie tų, kuriuos teatras turėtų aptarnauti, priklauso pirmoje eilėje *tauta* ir *valstybė*. Valstybė duoda lėšas teatrui išlaikyti ne todėl, kad teatro veikėjai siektų pigaus populiarumo, lengviausiomis priemonėmis susidarytų „savo pasisekimą". Ne, valstybei rūpi, kad teatras kultūrintų visuomenę, keltų joje gilias vertingas emocijas, kurios žmogaus dvasią ir skaidrintų, ir šauktų į taurius žygius.

Mes dabar gyvename tokius laikus, kada rūpintis vien tiktai savo populiarumu, nesivaržant priemonėmis, yra neleistinas dalykas, yra beveik nusikaltimas prieš tautą. Tai turėtų giliai įsidėti į širdį kiekvienas kūrėjas. Ir sąžinė visose srityse kiekvienam kūrėjui pasakytų: metas, metas visomis išgalėmis susirūpinti mūsų

kūrybos kokybės pakėlimu. Metas visose kūrybos srityse paskelbti, kaip broliai amerikiečiai sako, naują vajų ir visomis išgalėmis stengtis jį įgyvendinti.

Tegu ne meno kokybė leidžiasi iki nosies, bet tegu nosys išauga iki aukštos kokybės!

TEATRAS! QUO USQUE TANDEM?..

I. IŠKLAUSYKITE IR ANTRĄ ŠALĮ

Valstybės teatro direktorius Žadeika š. m. [1938] gegužės 31 d. raštu Nr. 1085 pašalino mane iš teatro ir pasiskubino apie tai išdūduoti po visus laikraščius ir per Valstybės radiofoną net kelis kartus paskelbti. Šitoks Žadeikos kreipimasis į visuomenę duoda ir man moralinės teisės prašyti visuomenės dėmesio, – išklausyti ir mano pasiaiškinimo.

Koks aš esu aktorius – toks, tiktai dirbdamas aktoriaus darbą nuo 1916 metų, o Valstybės teatre (įvairiose jo formose) – nuo 1919 metų, susilaukiau spaudos ir visuomenės pripažinimo, anaiptol ne menkesnio negu 9/10 kitų aktorių, kurie pasiliko sėdėti Žadeikos globojamoje pastogėje. Kad aš būčiau buvęs visai menkas aktorius ir būčiau netikęs teatro darbui – Žadeika nedrįso to nei viešai paskelbti, nei išvarymo rašte parašyti. Vadinasi, net, jo nuomone, aš vis dėlto tinku teatro darbui.

Mano asmeninis likimas mūsų laikais valstybės gyvenime, žinoma, mažai tesveria, gal tik kaip eilinis rejestro numeris, – aš nė nedrįsčiau visuomenės varginti, jį bedėstydamas, jeigu nebūtų kitų, daug svarbesnių už asmeninį likimą dalykų. Kaip nūdien pasielgta su manimi, taip ryt ar poryt gali būti pasielgta su kiekvienu kitu teatro darbininku, – tokia teisinė aktoriaus būklė daro jo darbą sunkiai beįmanomą. O antra, yra dar kai kurių aplinkybių, kurios ne tiktai man duoda teisės, bet stačiai verčia

mane papasakoti visuomenei apie visus veiksnius, susijusius su mano priverstiniu pasitraukimu iš teatro. Tie veiksniai yra svarbūs ne tik mūsų teatro istorijai, – jie iš viso yra svarbi mūsų kultūros istorijos medžiaga, jie turi būti viešai paskelbti jei ne dabarties, tai bent palikuonių žiniai. Juo labiau kad aš dabar esu laisvas pilietis, nesuvaržytas jokia teatro paragrafine drausme, ir galiu papasakoti visą teisybę, kurią žinoti visuomenė turi teisės. Teatras gyvena visuomenės lėšomis, suima šimtus tūkstančių, net milijonus, surinktus iš pilkasermėgių mokesčių tvarka... Pagaliau gi: ne pilietis teatrui, bet teatras piliečiui. Valstybės teatras – ne privatus biznelis. Jei teatras smarkiai negaluoja, tai visuomenė, duodančioji lėšas jam išlaikyti, turi teisės pasvarstyti, kas tame teatre yra tikrai negerai ir kas reikėtų daryti, kad būtų geriau. Jei toliau aš būsiu priverstas nurodyti ne vieną teatro gyvenimo ir santvarkos trūkumą, – padarysiu tai anaiptol nenorėdamas valstybės įstaigos kompromituoti, reikšti kokią nors beprincipinę opoziciją, bet vien tetrokšdamas gydyti žaizdas, apvalyti samanas ir puvėsius, kurie graužia ir pūdo mūsų kūrybinį darbą, mūsų kultūrinį gyvenimą.

Savaime suprantama, kad už visus toliau dėstomus faktus aš atsakau prieš visus įstatymus ir esu pasiruošęs su dar gausesne medžiaga (jos tik dalį čia tegalėjau suminėti) stoti bet kuriuo metu prieš bet kokį teismą – trečiųjų, garbės ar prieš tąjį, kuris teisia visuomenės priešus Nr. 1...

II. KAIP MANE IŠ TEATRO KRAPŠTĖ

Gegužės 31 d. Žadeika oficialiame rašte man rašė: „Pasirėmęs V. teatro tarnybos įstatymo § 6 pakeitimu, pranešu, kad Tamsta esi atleistas iš Valstybės Teatro tarnybos". Kadangi V. teatro tarnybos įstatymo „6 § pakeitimas" nieko nesako, kodėl aš esu iš tarnybos pavarytas, tai birželio 2 d. raštu paklausiau pono direktoriaus, kodėl būtent aš esu iš teatro pašalinamas, – ir gavau į tai raštu atsakymą: „...pranešu, kad iš teatro tarnybos Jūs esate atleidžiamas dėl etatų sumažinimo".

Dėl etatų mažinimo šiais metais iš teatro (o dar iš dramos!) niekas daugiau nebuvo pašalintas, nors kai kurie operos dainininkai ir naudojosi dramos etatais. O antra, teatro etatai yra nustatyti įstatymo keliu – įstatymo keliu jie ir tegali būti sumažinti. Dingtelėjo mano galvoje: argi jau aš būsiu susilaukęs tokios garbės, kad specialiai mano pašalinimo iš teatro reikalu būtų buvęs išleistas įstatymas, tariant, *lex steponaviciensis*...? Išvarčiau visas „Vyriausybės žinias", bet tokio įstatymo niekur neradau. Nėra tokio įstatymo.

Ir buvo su tuo nesamu įstatymo pakeitimu tokia istorija (teatro sekretoriaus žodžiais). Ponas Žadeika, gavęs mano paklausimą dėl pašalinimo motyvų, ilgai su atsakymu delsė. Mano paklausimas buvo tinkamai apmokėtas žyminiais ženklais – atsakymas turėjo būti duotas. Pasišaukęs į savo kabinetą teatro sekretorių, Žadeika flegmatiškai nusižiovauja.

– Išgalvok motyvą, kaip parašyti Steponavičiui rašte dėl atleidimo...

Sekretorius galvojo, galvojo, pasikrapštė pakaušį ir kukliai tarė:

– Jeigu jau atleidžiamas, tai reikia rašte pasakyti, kad jis darbui netinka...

– Ne, ne, taip negerai, – atsiduso ponas direktorius, – gali prikibti spauda ir visuomenė.

Didžiai susimąstė ponas direktorius. Triskart iš to susimąstymo nusižiovavo, nykštį į kaktą įrėmė:

– Jo. Aš jau sugalvojau, – triumfuodamas tarė ponas direktorius, – rašysime: dėl etatų sumažinimo...

Pirma pašalino, paskui – „etatus mažina"!

Pasidaręs šitokio „įstatymo pakeitimo" auka, birželio 26 d. padaviau oficialų protestą dėl tokio „įstatymiško" su manimi elgesio. Bet protesto vaisiai išėjo dar „įstatymiškesni".

– Paskirsim tamstai pensiją, – pareiškė man oficialias pareigas einąs žmogus.

– Bet tamsta, – sušukau nustebęs, – pagal veikiantį įstatymą aš dar neturiu teisės pensijos gauti.

– Tamstos akys, rodosi, silpnokos?

– Ką, akys? Pats vairuodamas automobiliu apvažinėjau visą Europą ir nė karto neturėjau progos nusiskųsti regėjimo susilpnėjimu – puikiai matau dieną ir naktį...

– Tačiau kokį nors gydytojo liudijimą galėtum juk gauti?

– Gydytojo liudijimą? – man visai nejauku pasidarė.

– Pone, – riktelėjau, kad aš gi esu visiškai sveikas, jaučiuosi esąs pačiame kūrybiniame pajėgume ir nuo pensijos griežtai atsisakiau. Aš galiu užsidirbti sau duoną.

Nors aš ir esu artistas, bet ligonį vaidinti galiu tiktai scenoje. Gyvenime vaidinti ligonį man būtų per sunki rolė. Gyvenimiško ligonio roles aš mielai perleidžiu tiems, kurie jau tuo tikslu rengė teatre atsisveikinimo jubiliejus.

Šiuo gyvenimiško ligonio rolės perleidimu ir pasibaigė mano protestas.

III. WO STINKT DER HUND BEGRABEN

– Ko protestuoji prieš pavarymą iš teatro? – sako man draugai. – Juk dabar atstovauji visai eilei užsienio firmų, per metus uždirbi daugiau, negu būdamas teatre uždirbtum per dešimtį metų...

– Esu aktorius, per dvidešimt su viršum metų su teatrais suaugęs kūnu ir krauju, mane atskirti nuo teatro pačiame subrendime yra visą mano esybę sužaloti... Kukliausiai atlyginamo aktoriaus darbo niekuomet nemainyčiau net į milijoniškai pelningą komersanto darbą! Tačiau į Valstybės teatrą, koks jis yra šiandien – negrįšiu, nes jame būti yra nelaimė. Aktorius, savo darbą dirbdamas, turi jausti ir gyventi kūrybinį džiaugsmą. Jei jis to džiaugsmo negali patirti, tai, vadinas, jo pastangos pradeda veikti priešingai savo ir teatro progresui.

– Taip ir yra, – sako man draugai, – todėl tave ir pavarė iš teatro, kad pasidarei komersantas, be teatro, turėjai dar ir pašalinio darbo...

Į tokią draugų ir nedraugų pastabą turiu pareikšti:

– Teatre viešpatauja tokia nuobodulio ir snaudulio atmosfera, kad gyvas žmogus joje užtrokšti turėtų. Žmogus nori dirbti, kurti, o negalėdamas savo energijos ir jėgų sunaudoti teatro darbui, gal organiško protesto skatinamas, metiesi į kokią kitą sritį. Ir aš, nebegalėdamas nuobodulyje kirmyti, buvau priverstas bandyti komercijos darbu ramintis. Ir tai padariau ne aš vienas. Ir čia viešai tvirtinu, kad dėl pašalinio uždarbio dar niekas iš teatro nebuvo pavarytas. Aš visur ir visuomet pasididžiuodamas rašiaus esąs aktorius, o štai mano kolega, varydamas biznį, net aktoriaus vardo bijosi, – telefono knygoje 135 pusl. rašosi ne aktorius, bet stačiai „koncertų" agentūra. Kitas mano kolega jau 15 metų verčiasi sklypų šinkavimu, – jo už tai niekas nesmerkia, jam net „jubiliejus" ruošia! Teisingiau būtų pagalvojus: kiek teatro bendradarbių, aktorių, neturi pašalinių, neteatrinių, amatų ir pajamų? Vieni neblogai uždirba eidami impressario pareigas, antri miesto savivaldybėje, treti – būdami akcininkais, ketvirti – dalyvaudami prekyboje, penkti – turėdami sklypus, namus, dvarus, šešti – antraeiles tarnybas, o kai kurie – net prie žaliojo staliuko... Turto įsigijimas, pašalinis uždarbis niekam kitam nėra laikomas nuodėme, tai kodėl gi man vienam tai turėtų būti nuodėmė?

– Turbūt per daug laiko atiduodavai savo firmoms ir nebeturėjai kada teatre dirbti?

– Priešingai, teatro darbui turėjau per daug laiko, tiktai, deja, teatro direktorius man darbo neduodavo: per trejus metus gavau vieną vienintelę rolę...

– Nenorėjai gauti, tai ir negavai, – linguoja galva draugai ir nedraugai.

– Aš nenorėjau dirbti?! Dar ir kaip norėjau, kaip stengiausi, tik visos mano pastangos niekais baigėsi! Štai prieš kelerius metus Švietimo ministerija buvo mane pasiuntusi užsienin režisūros studijuoti, bet užsieny įgytomis žiniomis ir patyrimu man nebuvo duota progos pasinaudoti. Būdavo, pasirenku statyti veikalą, gaunu Repertuaro komisijos ir Kultūros reikalų departamento pritarimą, susitariu su aktoriais, pasiskirstom roles...

Rodosi, imk ir dirbk, bet kur tau! Ponas teatro direktorius visuomet tiktai plačiai nusižiovaudavo, ištardavo savo sakramentalų „jo", – ir dirbt niekuomet neduodavo. O rolės gauti buvo dar sunkiau. Mažiausia dešimt kartų kreipiausi į Žadeiką, prašydamas darbo, bet vaisiai visuomet buvo lygūs nuliui. Kartais tiktai ponas direktorius teikdavosi linksmiau nusiteikti, ir tasai direktoriškas jumoras būdavo kartais įdomus. Štai paskutinį kartą kreipiuosi į jį, prašydamas darbo. Jis man pareiškia:

– Jo, o kam tamstai to reikia? Pačiam juk taip geriau: algą gauni, o dirbti nereikia. Tai ko dar nori?

– Darbo noriu! Aš nenoriu gyventi kaip visuomenės parazitas, – aš noriu dirbti!

– Na, tai dar palauk, galėsi statyti „Ernani", vaidinti Otelą... ir t.t.

– Pone direktoriau, tamsta man tiktai vis žadi ir žadi...

– Jo, argi nežinai, kad mano pavardė Žadeika, – aš tam ir esu, kad žadėčiau...

– Pone direktoriau! Būdamas Žadeika, nebūk žudeika, – nežudyk aktorių, nežudyk teatro!

– O kas tamstai galvoj?

– Mano galvoje yra tai, kad netekęs kantrybės kreipsiuosi į spaudą, į visuomenę, papasakosiu, kas dedas teatre...

– Na, na, tik pamėgink! – staiga užsirūstino ponas direktorius.

– O kas gi bus, jei pamėginsiu? – išdrįsau paklausti.

– Išvarysiu. Jo.

– Ką? Iš kur? Kas gi išvarys?

– Nagi aš. Jo, iš teatro.

Pirmą kartą ponas Žadeika savo pažadą ištesėjo: mane iš teatro išvarė. Štai iš kur atsirado „įstatymo pakeitimas" – etatų „sumažinimas" su sekančiu iš to žudeikišku sąmoju:

– Ponai artistai, kas nenorite išlėkti iš teatro, neprašykite darbo!

IV. KEPURĖ NE SULIG JURGIU

Žadeika, pavarydamas mane iš teatro, negalėjo įrodyti, kad aš netinku aktoriaus darbui, o aš įrodysiu, kad Žadeika visiškai netinka teatro direktoriaus darbui. Jau mano iš teatro pavarymo istorijoje Žadeika parodė, kiek jam rūpi teatro reikalai ir koks jis yra administratorius. Galimas daiktas, kad daugiau iš jo ir reikalauti negalima, nes jis teatro darbui nėra pasiruošęs nei teoretiškai, nei praktiškai. Žadeika nebaigęs ne tik aukštojo, bet ir vidurinio mokslo: baigė jis kažin kokius buhalterijos kursus. Varšuvos priemiesčiuose buvo vargonininku ir ten bevargonaudamas buvo laisvojo klausytojo teisėmis patekęs į Varšuvos konservatorijos žemesniąją klasę, kur mokėsi fleitą pūsti. Pūtė, pūtė jis ją ir, matyt, neišpūtė, nes, patekęs į Lietuvą, jis jos į rankas nebeėmė – nuėjo konservatorijon profesoriauti. Štai ir visas jo teorinis pasiruošimas muziko, konservatorijos profesoriaus ir teatro direktoriaus darbui.

Pirmą kartą savo gyvenime susidūrė su teatro reikalais tiktai atsisėdęs teatro direktoriaus kėdėn. Tiesa, prieš ateidamas į teatrą direktoriauti, jis rašydavo oficiozines recenzijas, tiktai jo recenzijos buvo labai savotiškos, jis kai kurias jų žodis žodin nupleškindavo iš lenkiškų brošiūrėlių, kaip tai buvo pagauta ir įrodyta „Perikolos" avansinėje „recenzijoje".

Kiek jisai teatro darbą teišmano, matyti iš visų jo teikiamųjų spaudai pareiškimų. Dar ryškiau tai matyti iš vieno ypatingo Žadeikos kūrinio. Šių metų sezono pabaigoje Žadeika pagamino 60 ar net 70 puslapėlių savo darbų darbelių apyskaitą (ji teks mums dar ne kartą minėti). Apyskaita buvo išsiuntinėta kai kuriems laikraščiams ir kai kuriems aukštiems asmenims. Į kai kurias „apyskaitos" vietas, lygiai teorines, lygiai praktines, reikia atkreipti dėmesio ir platesnei visuomenei. Pavyzdžiui, vienoje vietoje ponas direktorius rašo (rašyba čia ir toliau bus originalo):

„Jeigu seniau viduramžį Teatras tarnavo, kaip opera taip ir drama, vien rinktiniai aukštajai visuomenei..."

Negalima manyti, kad Žadeika laikytų mulkiais visus asmenis, kuriems jis savo „apyskaitą" siuntinėjo. Ir vis dėlto jis giriasi „viduramžį" radęs ne tik aukštosios visuomenės dramą, bet ir operą!

Gaila, kad jis savo radinio neužpatentavo. Viduramžio opera – radinys, galįs nustebinti visą Europą! Po kokių pietų jam tai prisisapnavo?

Lygiai nemokšiški ir kiti pono direktoriaus samprotavimai teatro reikalais. Nebaigtasai cituoti sakinys toliau skamba šitaip:

> ... tai šiandie teatras tarnauja plačiajai visuomenei, šiandie teatro paskirtis per meną tautiškai propogandinė ideologija į plačiąją visuomenę. Šiems aukštiems tikslams pasiekti... („apyskaitos" 3 psl.).

Tautinė ideologija – suprantamas daiktas. Bet kas tai per daiktas toji „propogandinė ideologija"? Paliekant nuošaly bedievišką sakinio konstrukciją, negalima nesistebėti, kaip teatro direktorius, pretenduojąs į visuomenės mokytojus, taip neskiria formos nuo turinio.

> Dramos teatro uždavinio skirtingumas nuo operos ir baleto pasireiškia tame, kad drama, be kultūrinių uždavinių, dar turi ir kitus reikšmingus tautai siekimus. Ypač šiandie kai kurių tautų teatrai, per savo dramos teatrą, praveda tautiškai auklėjamus siekimus...

Nesąmonių prikalbėta daugiau, negu žodžių privelta į tą analfabetišką sakinį. Atrodo, ponas direktorius norėjo pasakyti, kad kituose kraštuose drama tarnauja dar ir propagandos reikalams. Bet tenai tiems patiems reikalams tarnauja kartais ir baletas, ir operetė, ir opera. O iš pono direktoriaus sakinio išeina, kad auklėjimas, ypač tautinis auklėjimas, jau nebėra kultūros darbas! Ir opera – auklėjamos reikšmės neturi! Teatro direktoriui iki tokių dalykų nusikalbėti – stačiai skandalas!

> Statomi vaikams pritaikinti veikalai – ne vien tik pasakos, bet ir realistiniai, su tam tikra iš anksto numatyta ta ar kita realistine tendencija...

Tarytum visos pasakos būtų fantastinės, tarytum pasakų tarpe nebūtų buitinių, realistinių! Ir kas gi yra toji „realistinė ten-

dencija"? Ar ponas direktorius nori iš vaikų auklėjimo darbo išjoti bet kurį idealizmą, ar „realistinė tendencija" yra toks pat nesusipratimas, kaip ir „propogandinė ideologija"?

> Toliau eina jaunimo teatro reikalas. Čia jau sąmoningai turi būti pravesta per tam tikrus veikalus teatrališkoji propoganda.

Vėl: kas gi yra toji „teatrališkoji propoganda"? Kokias gi teatrines idėjas ponas Žadeika rengiasi propaguoti, kokį teatrą skelbti? Ar gal terminą „teatrališkoji" jis vartoja mėgėjiška tvarka, – supranta ją kaip dirbtinę, nenuoširdžią, nenatūralią propagandą?

> Jeigu sunku su repertuaru toms tautoms, kurios nuo seniausių laikų turi teatrališką tradiciją ir gausią dramaturgiją, tai mes tuo atžvilgiu negalime lygintis. Repertuaro klausimas mūsų dramos teatrui...
>
> Repertuaro komisija [...] įvertina originalių veikalų menišką, ideologinę bei literatūrinę reikšmę. Gvildenami veikalai iš sceniškumo pusės...

Jeigu ponui direktoriui Viešpats ir atleistų už „sceniškumo pusę", tai vargu ar atleis už literatūros ištrėmimą iš meno srities (svarsto: „menišką" ir „literatūrinę" reikšmę!).

> Be to, Valstybės Teatro vadovybės rūpesčiu, kad be meniškųjų siekių, kad mūsų drama tarnautų krašto interesams, kad teatras nebūtų vien tik šelpiamoji meniška įstaiga...

Įdomu, kokį pažymį gautų pirmos klasės gimnazistas už tokį sakinį? O ponas direktorius, matyti, gerai gerbia tuos asmenis, kuriems tokią „apyskaitą" siuntinėja! Ir vis dėlto pagal pono direktoriaus išmintį išeina, kad „meniškieji siekiai" tai dar nėra „tarnavimas mūsų kraštui", „mūsų krašto interesams". Vadinas, mūsų opera „mūsų krašto interesams" niekuomet nėra tarnavusi! Dainininkai, muzikai, kompozitoriai, smuikininkai, tapytojai ir grafikai, lyrikai ir epikai, – ką jūs į tai pasakysite? Juk pagal pono direktoriaus samprotavimus jūs, būdami menininkai, esate nelyginant sparvos, mūsų kraštą čiulpiančios!

> Šio sezono baleto premjerose parodyta nauji Rytų ir Vakarų baletų srityje baleto laimėjimai.

Vadinasi, sukurti – nieko nesukurta, stengtasi „rodyti“ kitų laimėjimai.

Panašių dalykų pilna Žadeikos „apyskaita“. Bet ir cituotieji pavyzdžiai jau pakankamai vaizdžiai parodo, kokia abrakadabra mūsų teatro direktoriaus galvosenoje, kiek jis direktoriaus darbui yra pasiruošęs.

Kokia galvosena – tokie ir darbai: dirstelėkime ir į juos.

V. DIREKTORIŠKI IŠKRAIPYMAI

Žadeika savo pareiškimuose spaudai kiekvieno sezono pradžioje ir pabaigoje kartoja tuos pačius žodžius, vieną kitą vardą ir skaičių lengvai tepakeisdamas. Esą:

– Man tenka vadovauti teatrui nuo tokios ir tokios dienos; prieš mane nieko nebuvo, jei kas ir buvo, tai buvo visa bloga; visa aš padariau, ir ką aš padariau, yra geriausia.

Taip pat jis didžiuojasi ir giriasi ir savo nelaimingoje „apyskaitoje“, panaudodamas ypatingą pasigyrimo metodą: juodinti ir koneveikti pirmtakūnus, pasisavinti kitų nuopelnus, savo žiovulingosios veiklos duomenis išpūsti. Svarbiausias Žadeikos pasigyrimas: jis esąs visų pigiausias direktorius. Jo skaičiai tačiau yra gerokai iškraipyti, į apyskaitą įtraukė jisai ir spektaklius, kurių visiškai nebuvo, ir žiūrovus, kurie teatro niekuomet nematė. Čia jis primena senąjį rusų generolą, kuris, atėmęs iš turkų Karsą, klausia savo raštininko:

– Kiek pranešime priskaičiavai žuvusių turkų?

– Tris tūkstančius, jūsų prakilnybe, – atrėžia raštininkas.

– Ko tu gailiesi tų nekrikštų, tų turkų, – sušuko generolas, – rašyk: žuvo turkų trys dešimtys tūkstančių!

Panašiai elgiasi ir Žadeika savo teatrinėje buhalterijoje. Sakysime, buvo spektaklis poligono kariams. Kiek karių žiūrėjo – niekas tiksliai nežino, gal 500, gal net visi 800 žmonių. O Žadeika skaičiuoja, kiek karių galėjo būti poligone. Nusprendė, kad poligone galėjo būti apie 3000, tai jis ir rašo, kad ir žiūrovų buvo 3000. Kitą gi dieną lietus lijo, spektaklis visiškai neįvyko, bet

Žadeika rašo „apyskaitoje", kad žiūrovų buvo vis dėlto 2000. O „Lietuvos Aidas" sąmoningai ar nesąmoningai, bet vis dėlto paskelbė, kad pereitais metais spektaklių buvo suruošta visa puse šimto daugiau, negu jų iš tikrųjų buvo, – ir teatro direktorius tos „klaidos", žinoma, neatitaisė. Dar linksmesni dalykai vyko su vaikų spektaklių publikos apskaičiavimu. Net ministerijos valdininkams pasidarė keista: bilietų teatre parduota 200, kartais 300, o Žadeika vis praneša, kad publikos buvo 600 ar net dar daugiau.

– Kaipgi čia dabar yra? – stebisi ministerijos valdininkai.

– Jo, jo, – aiškinasi ponas direktorius, – 200 bilietų parduota suaugusiems, o kiekvienas suaugęs galėjo atsivesti po du, po tris vaikus, – tai kiek galėjo publikos spektaklyje būti?

– O! mat kokia buhalterija, – stebisi ministerijos valdininkai. – Tai kodėl, pone direktoriau, tamsta toksai kuklus? Kodėl rašai: publikos buvo tik 600, o ne kokie 3000, – pašiepia jį valdininkas, – kas gi vaikus sukontroliuos?

Tikrai, kaip tas generolas mokė: ko tų nekrikštų gailėtis!

Apskaičiuodamas, kiek spektaklių ir publikos buvo prie jojo pirmtakūnų, jis visiškai nutyli spektaklius, suruoštus provincijoje (savo laikams jis juos priskaičiuoja!), visiškai nutyli parduotus spektaklius organizacijoms ir kariams (dar giriasi net, kad tokį spektaklių pardavimą jis pradėjęs!). Šitokio meistro rankoje palyginamoji statistika pasidaro pliuškė. O iš jos Žadeika daro tokių išvadų:

> 1937 m. išlaidų sąmata, palyginti su 1931–1932 m., buvo sumažinta iki 40%. [...] 1931 m. teatro sąmata buvo beveik vienu milijonu didesnė negu dabar, o lankytojų buvo perpus mažiau negu šiuo laiku...

Jau nurodžiau, kaip dabar lankytojų skaičius išaugo, o praeities lankytojų skaičius sumažėjo. Panašią operaciją ponas Žadeika padarė ir išlaidų sąmatai. 1931 metais Kauno ir Klaipėdos (tuomet dar: Šiaulių) teatrų išlaidų sąmata buvo bendra, išlaidos buvo krūvoje apskaičiuojamos, o dabar Kauno ir Klaipėdos teatrai turi atskiras išlaidų sąmatas. Žadeika lygina tuometinių

abiejų teatrų išlaidas su viena dabartinio Kauno teatro išlaidų sąmata!

Žadeika pasididžiuodamas giriasi, kad pereitą sezoną labai mažai teišmokėjęs gastrolieriams, esą vos 30 977,5 Lt., o seniau esą buvę „išmokama apie 70 000 Lt. kas sezoną". Vadinasi, sutaupęs jis valstybės iždui apie 40 000 Lt. Skaičiai gražūs, tik bėda, kad ir juose slepiasi pigus komedijontiškas triukas, adresuojamas reikalo nežinantiems žmonėms. Žadeika gastrolieriams tikrai nedaug teišmokėjo, bet kad daugumas tų jo gastrolierių ne kartą buvo plytos tiktai teverti. Pavyzdžiui, gastroliavo Rygos soboro choristas (dabar Paryžiaus „lokalų" solistas!) Dubrovskis, kai kurias operas savo gyvenime tiktai pirmą kartą dainavęs Kaune (pvz., „E. Oniegine" dainavo partijos nemokėdamas!)! Gastroliavo bebalsis Melnikas, prunkšdamas ir uždusdamas, pagaliau susigėdęs ir atsisakęs bedainuoti jam pasiūlytose operose! Gastroliavo „virtuozas" Čiampi, – „gastroliavo" taip, jog atrodė, kad jis yra iš Božegraikos pabėgęs? Gastroliavo dar ne vienas toksai meistras. O seniau, Žadeikos šmeižiamaisiais laikais, gastroliavo Šaliapinas, Barsova, Albert Kouts, Malko, Cooper, Huberman... Šioje Žadeikos statistikoje tačiau yra dar viena prašmatnybė. Žadeika nė puse žodžio neprisiminė, kiek pinigų surinko ir paliko teatrui senieji, brangieji ir jo giriami pigieji gastrolieriai. Žadeika gerai žino, kodėl jis čia taip kukliai tyli. Jis gerai žino, kad senieji gastrolieriai, gaudavę didelius pinigus, daug jų surinkdavo ir iždui palikdavo. O Žadeikos pigioji prekė – net savo honorarą ne visuomet surinkdavo: teatras nuolat ir nuolat turėdavo jiems primokėti, „pasiskolindamas" pinigų iš kitų spektaklių pajamų! Net oficialusis teatro recenzentas ponas Jakubėnas „L. Aido" skiltyse turėjo pažymėti, kad „pereito sezono koncertai buvo labai žemo lygio". Taigi dabar: net materialiu atžvilgiu – kurie gastrolieriai teatrui naudingesni? Ar tie, kurie ir teatrui uždirbo pinigus, ar tie, kuriems teatras turėjo iš kitų pajamų primokėti? Apie meninės, auklėjamosios reikšmės palyginimą ir kalbėti netenka. Ne girtis Žadeika tu-

rėtų savo gastrolieriais, bet slėptis į toliausią užkampį, kad dienos šviesa jo nepasiektų, nes jis gėdą darė ne tik sau, bet ir Valstybės teatrui!

Žadeikos pasigyrimams nėra ribos. Esą dabar: „Teatras priėjo prie minimalaus taupumo" (Ach, toji direktoriška gramatika!). O tasai „taupumas" yra toks, kad dabar teatre yra artisčių, gaunančią algos per mėnesį visus... 30 litų! Paprasta gi tarnaitė dabar Kauno mieste gauna algos 50 litų ir pilną išlaikymą. Kaip artistė gali gyventi iš 30 litų? Čia mažų mažiausia turėtų savo žodį tarti bent kainų tvarkytojas, jeigu jau tyli žmogaus globos ar Mergaičių bičiulių draugija! O kiek aktorių yra gaunančių 75–100–150 litų! Iš tokios algos žmonės turi gyventi su šeimomis. Paprastas juodadarbis daugiau uždirba negu daugelis mūsų aktorių. Čia jau nebe teatras, besigirią̨s taupumu, bet stačiai pikta baudžiava.

Panašių kuriozų su „minimaliu taupumu" pilna ir kitose srityse. Pavyzdžiui, išnuomojant teatro patalpas kitiems asmenims ar įstaigoms, nuomos imama 300, 600, net 900 litų. O teatras ištisus spektaklius parduoda už... 200 litų! Nupirkę spektaklį asmenys ar organizacijos bilietus pardavinėja jau savo naudai ir už spektaklį surenka 800–1200 litų.

Kokiais gi sumetimais būtų galima pateisinti šitoksai šeimininkavimas?

Ko gi pagaliau vertas tasai „minimalus taupumas"?!

VI. PAŽADĖSI – PATIEŠYSI...

Ponas direktorius, matyti, visiškai negerbia nei teatrinės publikos, nei plačiosios visuomenės, – jis ją, kaip ir teatro aktorius, jau kelinti metai mulkina savo pažadais. Pavyzdžiui: kiekvieno sezono pradžioje ir pabaigoje vis girdavosi – įsteigsiąs vaikų teatrą. Šiais metais vyriausybė ir specialius kreditus tam reikalui buvo davusi, bet direktorius ničnieko nepadarė, – vaikų teatro kaip nėr, taip nėr.

Ketino įsteigti Klaipėdoje operą – ir čia ničnieko nepadarė.

Plačiai gyrėsi, kad teatras Lietuvos nepriklausomybės 20-ies metų sukakčiai paminėti suruošiąs net du teatro festivaliu, – ir vėl nieko nepadaryta. Kur tie festivaliai? Vienas turėjo būti pavasarį, o buvo tik kelios palaidos gastrolės, kaip ir kasmet. Kitas turėjo būti rudenį, bet ant jo kapo samanos avansu išaugo. Ką gi Žadeika mulkiais laikė pavasarį tai žadėdamas?

Jau kelinti metai kartoja dar Vaičkaus paskelbtąją ir Žilinsko visomis keturiomis remtąją mintį, kad dramos teatras turi būti atskirtas nuo operos, bet atskyrimo reikalu vėl ničnieko nepadaryta. Žadeika čia nieko ir nedarys, nes dramos laikymas vienoje patalpoje su opera – labai gera Žadeikai priemonė pasiteisinti, kodėl drama taip numurdyta. Jau kelintas kartas skelbia jisai:

> Svetima tolima tautiškumui opera ir baletas susidaro skirtinga aplinkuma ir dažnai slopina taip svarbius ir dramai reikalingus pradus. [Vėl toji fleitiška sintaksė!] Galima sakyti, kad jeigu drama tą keliolika metų būtų dirbusi atskirame teatre, tai šiandien mes tikrai turėtume tautiškąjį dramos teatrą...

Kiti aimanuoja, galvas laužo, kaip sukurti tautinį teatrą (Žadeika gal tyčia sako „tautišką"?), o ponas direktorius labai lengvai išsprendžia: išgrūskime dramą į kitą patalpą, Šančius ar Marvianką, – ir bus tautinis teatras! Argi Žadeika būtų toks „tautiško teatro" priešininkas, kad nieko nedaro jam pagimdyti?

Savo „apyskaitoje" Žadeika pavasarį rašė:

> Galutinai paruošta Verdi opera *Otello*. Kadangi ši opera jau visiškai surepetuota ir jos paruošiamas darbas baigtas, todėl jos premjera įvyks sezono atidarymui. Šios operos ankstyvesnį išleidimą sutrukdė dekoracijų ir kostiumų skyrius, nes nesuspėjo pagaminti...

Šitokiais dalykais ponas direktorius gyrėsi tuomet, kai svarsbesniųjų partijų dainininkai nebuvo net pradėję mokytis savo rolių!

Dar 1938 metų vasario 16-tai dienai ketino pastatydinti M. Petrausko operą „Eglė, žalčių karalienė", o pavasarį „apyskaitoje" rašė: „Taip pat iki galo sezono muzikaliai bus paruošta M. Petrausko opera, kurios premjera bus taip pat kito sezono pradžioje..."

Aš tvirtinu, kad ir ši opera pavasarį buvo dar visiškai neparuošta. P. Dambrauskas jai dar dabar muziką teberašo. Ar nebus čia vėl pono Direktoriaus naujas patentuotinas išradimas: opera be muzikos? Šiaip ar taip, šių operų premjeros buvo gal jau kokius penkis kartus paskirtos – ir niekuomet neišteseta. Prieš pat rudens sezono pradžią buvo skelbiama, kad sezonas prasidėsiąs opera „Otello", bet sezonas buvo pradėtas sena opera. O priešpradiniame interviu Žadeika vėl žada:

> Otello" premjera įvyks spalių 10 d. ... „Eglė, žalčių karalienė" eis Tautos šventės proga, greičiausiai vasario 15 d. 1939 m.

Į korespondento kuklų klausimą, kodėl šiais metais sezonas pradėtas senais veikalais, o ne žadėtomis premjeromis, Žadeika žadančiai pažadėjo:

„Anksčiau nebuvo praktikuojama sezoną atidaryti nauju veikalu. Tik prie manęs vienas operos sezonas buvo atidarytas „Marta", kitas „Eug. Onieginu", trečias – „Lohengrinu"...

Geros Žadeikos premjeros: „Lohengrinas" buvo pastatytas dar... L. Girai tebedirektoriaujant teatre, „E. Onieginas" – taip pat!

Kodėl gi ponas Žadeika taip giriasi nepadirbtaisiais darbais? Todėl, kad net jam, žiovuliavimo klasikui, susidarė nepatogi padėtis, per ištisus darbo metus visiškai mažai tepadaryta: pastatyta vos viena vienintelė – ir tai ne pirmaeilės reikšmės, – opera („Undinė") ir labai silpnai praėjusi operečiukė („Meilės daina"). Baisiai jau skurdūs metinio darbo vaisiai! Todėl tad ponas direktorius ir pasigyrė paruošęs dar dvi operos premjeras. Žadeika pažadėjo – patiešijo. Ir, sakykite susimildami, kodėl turėtų jisai akių nedumti? Juk jis toks pigus, toks puikus teatro direktorius, o svarbiausia: toks patogus. Savo jokios minties neturi, jokių sumanymų nekelia, o jei ir pasisavina kitų sumanymus, juos pakartodamas, tai vis tiek nė piršto nepajudina jiems įvykdyti! Niekam jis galvos nekvaršina, niekas jam teatre neskauda, todėl ir kitiems jis rūpesčio nekelia...

Toks jau patogus direktorius, kad patogesnio nė su ugnimi nesurasi.

O kad teatro menas visiškai nusmuko, kad teatras visiškai demoralizuotas, kad jis samanomis ir puvėsiais apaugo – kas jam galvoje! Be tiktai būtų: tylu, ramu.

VII. PIGIĄ MĖSĄ ŠUNES ĖDA...

Ne, ne šunes pašvinkusią mėsą ėda, bet žiūrovai gromuluoja...

Štai, pavyzdžiui, uždarieji spektakliai, pigiai savotiškiems rangovams parduodami, kuriais Žadeika taip giriasi. Jie pasidarė tikra chaltūros knibždyne. Ne, dar blogiau: jie pasidarė nuodais, vienodai kenksmingais ir aktoriams, ir publikai. Užuot skonį kėlus, intelektą lavinus, barbariškai jis žalojamas. Aktoriai dėl įvairių aplinkybių ir priežasčių į tuos spektaklius žiūri tarytum pro pirštus. Būdavo, vaidinti į tuos spektaklius aktoriai ateidavo girti, – tie spektakliai ir publikos tarpe kėlė triukšmo ir pasipiktinimo. Ir vis dėlto nuostabūs dalykai paskui atsitikdavo: dėl tų spektaklių gerumo ir malonumo ponas direktorius gaudavo padėkos laiškų, – gaudavo padėkų iš žmonių, kurie spektakliuose visiškai nebūdavo buvę (pvz., istorija su spektakliu „Maisto" darbininkams).

Dramos menas nusmuko iki tokio skandalingo laipsnio, kad net teatro kurjeriai pradėjo roles dalyti. Ir dar ne bet kokias roles ir ne bet kokiuose veikaluose: kapeldineris Kupreišis iš „loterijos" ištraukė, kas turi vaidinti Šekspyro karaliaus Lyro rolę! Pasakykite kur nors užsieny, kad mūsų Valstybės teatre tokie dalykai vyksta, niekas nepatikės, – sakys: šmeiži savo valstybės santvarką! Bet tai juk tikras faktas, – aš karaliaus Lyro rolę gavau ne nuo pono direktoriaus, bet Kupreišio dėka. Pasakykite, kur, kokiam kitam teatre tokie dalykai dedas? Aš tokių pavyzdžių nežinau. Tai yra unikumas.

Žadeika giriasi plačiais teatro santykiais su užsieniais, o tuo tarpu mūsų drama niekur užsienin nė pro plyšį negali nosies iškišti: visiškai nebeturi nei kuo, nei kaip pasirodyti!

Dramos teatro trimečio repertuaro plane surašyti paeiliui veikalai iš literatūros vadovėlio, – veikalai, kurie gal niekuo-

met nebus vaidinami Lietuvoje. Į pastabą, kad reikia sudaryti realus trimečio planas, reikia surašyti veikalai, kurie tikrai bus statomi, Žadeika atsako:

– Jo, rašyk viską. Nesvarbu, ar bus pastatyta, bet bus galima tada pasirinkti.

Nors, tiesa, su statomais veikalais pas mus nesivaržoma. Štai Maskvos Dailės teatras, besiruošdamas 40 metų gyvenimo jubiliejui, norėjo statyti tragediją „Makbetą" ir vis dėlto tos minties atsisakė, – pabūgo tragedijos, vis dar nesurado paslapties, kaip tragediją vaidinti. O aktorių ir režisierių tasai teatras, atrodo, turi neblogų. O pas mus – nėra veikalo, kurio teatras pabūgtų. Marija Stiuart – tai Stiuart, Makbetas – tai Makbetas, kodėl ne. Mums visiškai nesvarbu, kaip tragedija statoma ir vaidinama, visiškai nesvarbu, kas iš didaus veikalo scenoje belieka, – svarbu, kad būtų galima veikalų vardais pasigirti. Štai režisierius Juršys pavasarį beveik verkdamas nenorėjo išleisti Moljero „Šykštuolio" premjeros, nes veikalas nebuvo kaip reikia paruoštas, bet Žadeika privertė Juršį paleisti premjerą.

Juk jam nesvarbu, kaip vaidins, bet tik būtų premjera!

Ar bereikia stebėtis, kad drama, eidama šiuo keliu, priėjo liepto galą?

Ir iš viso mūsų teatre, nustatant repertuarą, nesivadovaujama kūrybine, teatrine mintimi: sakoma, nustatant repertuarą žiūrima daugiausia tiktai dviejų poniučių užgaidų. Jeigu taip, ar nebūtų nuosakiau tas poniutes paskirti į repertuaro komisiją ar stačiai į teatro direkciją, – bent būtų atsakingi asmenys.

Operoje, be poniučių, repertuarui turi lemiamos reikšmės dar kurioziškesnės jėgos: impresarijai. Tie patys, kurie organizavo „prancūzų muzikos savaitę", pakišo nemokšas Dubrovskį su Čiampiu, tokį Melniką ir kitą pigiąją prekę. Tie impresarijai su savo gastrolieriais faktiškai ir sudarinėja operos eilinį repertuarą. Štai toks ponas impresarijas, kaip Zacharinas, net giriasi susidariusia padėtimi, – kavinėje atsikeldamas nuo stalo garsiai pareiškia gurkšnojantiems kolegoms:

– Reikia eiti į teatrą repertuaro nustatyti...

Ir kas gi teatro ir aktoriaus vardą begerbs, jei ponas Žadeika nepraleidžia progos parodyti savo indiferentizmą, savo nepagarbą teatrui? Štai vieną rašytoją, organizavusį dramos teatro gastroles, ponas Žadeika moko:

– Prašau artistams nei kolektyvinio, nei individualinio priėmimo neruošti, nes jie pasilaka ir paskui visą savaitę negali dirbti...

Dėl svarbių teatrinių reikalų priminimo Žadeika nuolat atrėžia:

– Jo, o kas mums darbo? Kam čia sau galvą sukti? Jo.

Net prie liudininkų ponas Žadeika nesidrovi kalbėti:

– A velniams man tas teatras reikalingas? Galėčiau dabar dar miške sėdėti, ant pliažo gulėti...

O aš savo rėžtu norėčiau paklausti visų sąžiningųjų Lietuvos piliečių:

– A velniams mūsų teatrui reikalingas toks ponas Žadeika?

VIII. VISUOMENĖS PRIEŠAS NR. 1

Didžiausia mūsų kultūrinio gyvenimo nelaimė – apsileidimas, tinginystė, atsakingumo jausmo stoka. Mūsų gyvenime tai yra tikrai visuomenės priešas Nr. 1. O teatro darbui – tai yra dvigubas priešas. Jeigu teatro vadovybė neturės entuziazmo ir nemokės juo apkrėsti kitų, – jokie išminčiai mūsų iš teatro iš grabo nebeprikels. Nes tikro meno be entuziazmo niekuomet nebuvo ir nebus. Pavyzdžiui, pažiūrėkite į mūsų prieškarinį klojimų teatrą – jo pagrindas buvo: entuziazmas. Be entuziazmo teatras – ne teatras, tai tik įmonė, be potencijos, pasmerkta merdėti, – ir merdėti teišgali tiktai gausiai valdžios subsidijuojama. Be entuziazmo negali susidaryti teatre kūrybinė atmosfera, o be jos – koks gali būti menas. Bet entuziazmas mūsų teatre jau seniai virto koliojimosi žodžiu. Štai, pavyzdžiui, kad ir jauno entuziasto Miltinio istorija. Miltinio, kaip menininko, tiesa, nepažįstu, nes jis brendo užsieniuose, bet žinau, kad jis yra įkvėptas teatro entuziastas. Buvo grįžęs

jisai į Lietuvą, norėjo dirbti, norėjo parodyti, ko jisai yra Vakaruose išmokęs, bet vietos ir darbo jam Lietuvoje neatsirado. Jis mat entuziastas, o entuziazmas mūsų teatro žargone virto beprotybės sinonimu. Ir apie Miltinį buvo paskleisti gandai, kad jis esąs trupučiuką pamišęs. Kas Miltiniui kita beliko daryti, jei nebėgti iš Lietuvos.

Entuziazmas su žiovuliu yra visiškai nesuderinami dalykai, o mūsų teatre proteguojamas kaip tiktai žiovulys.

Žiovulys, išsiskėtę mėsingi nasrai pasidarė mūsų teatro emblema, teatro „veiklos" gairės!.. Dirbk, žmogau, kurk tokiame teatre!

Tinginystė ir žiovulys yra rimta liga. Žadeika, lygiai tikslu būtų ir Žioveika, ir toliau tebemulkina visuomenę. Štai naujausiame savo „interviu" („XX Amž." 211 num.) skelbia, kad ateinantį sezoną numatyta dramos 12 premjerų, nors, tiesa, nepasako, kaip tos premjeros bus realizuotos... Žmogus, beklaidindamas visuomenę, matyti, visiškai nustojo saiko jausmo. Baletui gi esą numatoma vos viena premjera, bet ir ta pati esą ant katino uodegos tebekaba, esą rengiamasi pastatyti ir vieną didelį baletą. Jau susirašinėjama su sovietais dėl jų vieno geriausių baletų – Asafjevo „Kaukazo belaisvio". Sezonas jau prasidėjo, reikia darbas dirbti, o čia dar tik „susirašinėti" tepradėta!

Žadeika, nesitikėdamas savo menu pritraukti į teatrą publikos, jau pat sezono pradžioje pradėjo verstis gastrolieriais. Jokiame rimtame teatre juk tokie dalykai visiškai nėra leistini: sezono pradžia – ir jau gastrolieriai!

Mūsų teatras Žadeikos vadovybėje nusigyveno visiškai, – nusmuko ir meniškai, ir morališkai. Jis visiškai nepateisina savo paskirties, jis nepateisina lėšų, kurių tiek gausiai gauna iš valstybės iždo.

Trejų metų bandymas – gražus laikas. Per tą laiką Žadeika parodė, kad jis meno įstaigai vadovauti visiškai netinka.

Teatro reforma yra būtina, ji yra neatidėliojama. Turi būti pakeistas ne tiktai teatro įstatymas, bet ir visa mūsų teatro santvarka, visas darbo metodas. Turi būti neatidėliojant paskirta

specialistų komisija, kuri nustatytų teatro reformos planą ir pradėtų veikliai teatrą gydyti. Reformoms įgyvendinti teatre reikalingas naujas žmogus, energingas entuziastas, kurs su aštria šluota galėtų iššluoti visą Žadeikos priveistą puvėsyną.

STANISLAVSKIS PALIKUONIMS

1. STANISLAVSKIO ŽYGIS

Stanislavskio vardą žino viso pasaulio šviesuomenė. Daugelis žino, kad jis, kilęs iš turtingos Maskvos pirklių pramonininkų Aleksejevų šeimos, drauge su Nemirovičium-Dančenka įkūrė Maskvos Dailės teatrą, kad jis buvo didis režisierius, nuostabių gabumų aktorius, genialus mokytojas, sukūręs savo teatrinę mokyklą, savo *sistemą,* paruošęs kelias kartas aktorių, pašaukęs visą eilę kitų teatrų, pažadinęs neregėto gajumo teatrinį sambrūzdį... Šitokiais bendrais bruožais apibrėžiant ilgametės Stanislavskio veiklos vaisius, sunku būtų sustoti: tokie jo darbo vaisiai yra gausūs ir įvairūs. Tačiau *kuo* ir *kaip* Stanislavskio kūrybinė didybė pasireiškė, daug mažiau kam bežinoma. Žino tai gal tik siauresni teatro darbininkų būreliai. O Stanislavskio nuopelnai yra tokios rūšies, kad jų žinojimas sudaro mūsų laikais inteligentiškumo požymį. Mūsų laikais sunku būtų įsivaizduoti inteligentą, kuris nežinotų Aristotelio, Goethe's ar Tolstojaus nuopelnų.

Atokiau teatro esančiai šviesuomenei tokio Šaliapino reikšmė patogiau suprasti. Visi žino, kad Šaliapinas buvo nepalyginamas dainininkas, genialus aktorius. Jį daug kas gyvą regėjo visose žemės rutulio paunksmėse. Palikuonims plokštelės pasiliko gyvi liudininkai, betarpiai pavaizduoją Šaliapino talento, Šaliapino kūrybos didybę. O Stanislavskis – kas jis toks? Kuo jis

išsiskyrė iš kitų šimtų ir tūkstančių buvusių ir tebegyvenančių aktorių ir režisierių?

Turbūt daug kam atrodytų šventvagiškas pasikėsinimas, jei kas pasakytų: kas buvo Šaliapinas operos, dainos menui – tas pat buvo Stanislavskis dramos menui. Pasipiktinimas palyginimu būtų visiškai teisėtas: kaip galima būtų lyginti genijai? Kaip galima būtų lyginti Šaliapinas nors ir su pačiu Stanislavskiu! Tikrai, toks palyginimas būtų erezija. Tai būtų erezija, deja, ne Šaliapino bažnyčioje, bet Stanislavskio. Toks palyginimas būtų tolygus Stanislavskio žygio nesupratimui.

Genialus Šaliapinas buvo unikumas pasaulyje, buvo rusų žemės stebuklas, veikiąs savimi ir pats sau. Savo nepalyginama didybe jis žavėjo visus, ypač tuos, kuriems teko drauge su juo dirbti. Daugelį jis daug ko išmokė, daugeliui paliko neišdylančios įtakos. Drauge jis pasiliko pats sau vienas vienintelis, visame pasaulyje gerbiamas ir mylimas, niekur savo meno įpėdinio nesusilaukęs. Jo kūrybinis vaidmuo buvo toks ryškus ir stiprus, jo įtaka – tokia svari, kad ji net ne visuomet buvo teigiamas veiksnys. Jo didybė nustelbdavo kitų kūrėjų individualumą. Šaliapinas sukūrė daugybę vaizdų ir dar daugiau vaizdavimo priemonių, tik jam vienam būdingų, jam vienam tetinkamų. Per ilgą laiką išaugo plačios eilės daugiau ar mažiau gabių aktorių, kurie stengėsi pasekti Šaliapino pavyzdžiu, – stengėsi daryti taip, kaip jis darė, stengėsi panaudoti jo kūrybines priemones. Pasipylė po visą pasaulį vadinamieji šaliapinizmai. Pasaulyje prieš Šaliapino norą patvino *štampai*, – patvino tai, ką Stanislavskis visiškai teisėtai laikė didžiausia teatrinio gyvenimo nelaime ir su kuo kovoti jisai nesiliovė iki pat grabo lentos.

Jei tektų vis dėlto su kuo Stanislavskio reikšmė palyginti, tai gal tik su Kanto. Kanto doktriną galima priimti, galima ją pasmerkti, bet nūdien Kanto joks rimtas filosofas negali aplenkti, jo vardo filosofijos istorijoje negalima nutylėti. Filosofinėje kūryboje negalima numoti lengvai ranka į Kanto veiklos vaisius. Lygiai tas pat tektų pasakyti ir apie Stanislavskį. Galima Stanislavskio mokyklą ir sistemą peikti, galima ją tobulinti ir plėtoti,

galima atmesti, bet aplenkti jos nebegalės per ilgus dešimtmečius joks rimtesnis teatro veikėjas.

Stanislavskis ne iš karto surado savo kelią, ne iš karto ir savo sistemą sukūrė. Teko jam pereiti ilgą svyravimų ir klaidžiojimų kelionę. Teko ilgai studijuoti gyvenimą, eksperimentuoti ir mokytis, mokytis...

Neišgalint trumpais posmais apibrėžti to teatro riterio visos turiningosios kūrybos, reikia pasitenkinti tik ryškesnių jo veiklos momentų pabrėžimu.

2. DAILĖS TEATRO IŠVAKARĖS

Prieš Maskvos Dailės teatro įsikūrimą Stanislavskis buvo aktorius mėgėjas ir dar labiau mėgėjiškas režisierius, įgijęs ekspreso vardą, – taip jis tuomet mėgo bruzdėjimą ir maišatį scenoje. Laimė suvedė jauną Stanislavskį su garsia aktore Fedotova, garbingai tęsusia vaidyboje didžiojo Ščepkino tradicijas. Fedotova sužadino jo dvasioje kūrybinės teisybės meilę, pamokė jos ieškoti, ją branginti. Gyvosios teisybės ieškojimu ir meile ir buvo pagrįstas Maskvos Dailės teatro įsikūrimas. Gyvosios teisybės, kurios anais laikais visų šalių teatruose taip baisiai stigo.

Antrojoje XIX amžiaus pusėje, ypač į jos pabaigą, teatras lygiai Rusuose, lygiai Vakaruose gyveno sunkias dienas. Tame šimtmetyje kai kur kiek anksčiau, kai kur kiek vėliau buvo panaikintas valstybinis teatro monopolis, – privatūs asmenys gavo teisės steigti ir laikyti teatrus. Teatrų skaičius labai greitai visur išaugo, o tinkamų žmonių tam darbui dirbti nedaug tebuvo. Privačių teatrų steigimo iniciatyva atsidūrė įvairaus plauko biznierių rankose. Net tokioje Vokietijoje teatro šeimininkas dažnai būdavo koks krautuvininkas, pramoninkėlis ar stačiai smuklininkas, – teatras būdavo kartais tarytum priedas prie alaus, kaip tai dabar esti vadinamuosiuose rūkomuosiuose teatruose. Išaugusios aktorių eilės įsiurbė labai margą, teatro darbui mažai tetinkamą ir dar mažiau tepasiruošusį elementą.

Repertuaras „palengvėjo", tarytum rimtesnę kūrybinę medžiagą būtų kas iš jo skuste išskutęs. Teatro, vaidybos meno ir dramaturgijos lygmuo nuseko iki pat žemiausių šančių. Visur įsivyravo vadinamoji gastrolierių tvarka. Teatrai ir teatrėliai savo jėgomis negali išsiversti. Nepatraukia publikos, nespėja pradėti gyventi, kai jau bankrutuoja. Trokšdami patraukti publiką, kviečiasi gastrolių kokią nors įžymybę, anų laikų žvaigždę. Atvažiuoja gastrolierius, meisteris – visas spektaklis tvarkomas pagal jo užgaidas, viskas pritaikoma jo patogumams. Pjesės tekstas be jokios atodairos darkomas, sceninės apystatos tetarnauja didesnei žvaigždės garbei. Vietiniams aktoriams belieka pareiga padavinėti tviskančiai žvaigždei replikas, spiestis aplink suflerio būdelę, – sudaryti *tamsų* foną, kuriame žvaigždės šviesa būtų dar ryškesnė. Štampai, chaltūra, nesąžiningumas, neskoningumas, meniškas jovalas pasidarė nuolatiniai žvaigždės apšviestųjų spektaklių požymiai. Kad spektaklis turi būti vieningai išlaikytas meno kūrinys – mažai kas tuomet ir tepagalvodavo. Net geresniuosiuose rusų teatruose, kaip, sakysime, Maskvos Mažajame (valstybės dramos) teatre, turėjusiame itin stambių aktorių, paveldėjusiame garbingas Ščepkino tradicijas, – net ir tame teatre padėtis buvo nedaug ką geresnė. Publika eidavo ne spektaklio, net ne pjesės, net ne aktorių, bet vieno kurio aktoriaus žiūrėti. Vieną dieną džiaugiasi vienu aktoriumi, kitą dieną – kitu. Tame pat spektaklyje vienas pasigardžiuodamas seka vieno aktoriaus vaidybą, kitas – kito. Ansambliškumo reikalas tuomet tik paskiriems asmenims terūpėdavo. Scenovaizdžio meniškumas ir tikslumas niekam galvos nekvaršino. Štampai, chaltūra, neraliuota sceninė melagystė užliejo viso pasaulio teatrinius pastolius.

Vakaruose teatro atgimimas, – faktiškai naujojo Europos teatro istorija, – prasidėjo mažučiame Tiuringijos miestelyje, net ir dabar teturinčiam 30 000 gyventojų, o tuomet turėjusiame apie 15 000, Meiningene, kuriame viešpatavo politiškai visiškai nereikšmingas valdovas, hercogas Georgas II, sukūręs savo teatrą. Šis teatras, nelyginant koks skrajojąs stebuklas, stačiai trium-

finėje kelionėje apvažinėjo visus Europos kultūros centrus, savo menu žavėjęs ir stebinęs publiką, sukėlęs visur aistrų ir diskusijų, – sukėlęs teatro gyvenime visą kūrybinę revoliuciją. Hercogo Georgo II teatras dviem žygiais lankėsi ir Rusijoje (1885 ir 1890 m.) – ir rusams paliko didžiausio įspūdžio. Meiningiečiai stebino tokiais savo teatro savumais:

1. S p e k t a k l i o m e n i n i u v i e n i n g u m u. Kiekvienas spektaklis buvo išlaikytas vienetas, viena teatrinio meno idėja pagrįstas, – idėja, kuri pasireiškė ir spektaklio visumoje, ir detalėse.

2. S c e n o v a i z d ž i o i s t o r i n i u i r b u i t i n i u t i k s l u m u. Meiningiečių scenovaizdis buvo specialiai kiekvienam vaidinamam veikalui gaminamas (tuomet tai buvo toks retas reiškinys Europos teatruose), jis tiksliai vaizdavo vietą, kurioje vyksta veiksmas. Buitinės, istorinės, net archeologinės detalės buvo ne tik teisingos, bet ir tikslios. Tas tikslumas pasireiškė ne tik sceninėse apystatose, bet ir kostiumuose, grimuose, aksesuaruose, net mažiausiose smulkmenose.

3. G r o ž i u i r s a i k i n g u m u. Patsai hercogas buvo geras dailininkas, kaip sako, „akies žmogus". Jis pats piešė eskizus dekoracijoms ir kostiumams, derino spalvas ir linijas, ištisas naktis praversdavo teatre beharmonindamas šviesas, spindulių ir šešėlių žaismą. Reikia atsiminti, kad anais laikais teatrinės šviesos technika buvo dar labai sunki problema, reikalaujanti ne tik didelio skonio, bet ir didelio išradingumo. Šiais savumais Georgas II kaip tik ir pasižymėjo. Mokėjo jis dar derinti istorinį bei buitinį tikslumą su grožiu.

4. V a i d y b o s a n s a m b l i š k u m u. Kituose teatruose geriems ir geresniems aktoriams buvo duodama tik svarbesnieji pjesės vaidmenys, antraeilius vaidmenis vaidindavo dažnai menki aktoriai, o minią sudarydavo visokie atsitiktiniai statistai, apie teatrinę kūrybą jokio supratimo neturį. Pavyzdžiui, rusų valstybiniuose teatruose miniai sudaryti buvo atvedami paprasti įgulos kareiviai, nežiną, kas daryti ir kaip elgtis scenoje. Georgas II labai stambių aktorių savo trupėje neturėjo, bet gerų aktorių – joje

buvo. Jo teatre ir antraeilius vaidmenis vaidindavo geri aktoriai, – ir mažieji vaidmenys skambėdavo harmoningai su visuma.

5. Minios organizuotumu. Meiningiečiai, gerai išmiklinę minios dalyvius, leisdavo jos tarpe veikti ir geriems aktoriams. Būdavo, personažas scenoje neprataria nė vieno žodžio, o sukuria ištisą ryškų vaizdą, suderintą su visuma, spalvingą ir reljefišką. Visa minia todėl ir veikė žiūrovą kaip darnus meninis vienetas.

6. Spektaklio kompozicijos nuosakumu. Meiningiečiai turėjo puikų režisierių, Ludwigą Chronegką, kuris nuosakiai komponavo ir organizavo spektaklį. Faktiškai nuo Chronegko laikų ir prasideda režisieriaus darbas, – toks, kaip mes jį nūdien suprantame. Režisieriaus sąvoka įgyja turinį, kuris, šiek tiek besikaitaliodamas, išliko iki mūsų dienų.

7. „Amplua" panaikinimu. Iki šiol visuose viso pasaulio teatruose aktoriai buvo skirstomi pagal jų „amplua" – specialybę, vaidindavo jie tiktai tam tikros rūšies roles. Sąrašuose aktoriaus specialybė buvo žymima nelyginant kaip dabar operos teatruose, kur rašoma: I tenoras, II tenoras, baritonas, sopranas, bosas. Tuomet ir dramos teatruose žymėdavo: herojus, komikas, meilužis, tarnas, konfidantas, subretė, kaimietis, rezonierius ir t. t. Dramos aktorius vaidindavo tiktai savo „specialybės" roles. Meiningiečiai šitokią specifikaciją panaikino. Jų teatre tas pats aktorius vaidino įvairiausias roles, – net tokias, kurios iki šiol buvo laikomos „viename asmeny nesuderinamomis".

Tokie buvo patys svarbieji Georgo II teatro požymiai, padarę ir kai kuriems rusų teatriniams sluoksniams didžiausio įspūdžio.

Stanislavskis su Nemirovičium-Dančenka, pradėję Maskvos Dailės teatrą, savaime buvo meiningiečių mokiniai, jų idėjų gaivintojai. Įvardytieji Georgo II teatro požymiai ilgainiui pasidarė ir MDT pagrindiniai savumai. MDT vadovai gautąją iš mokytojų pamoką sunaudojo iki galo, pamokos teigiamuosius kūrybinius elementus pasisavino, juos išrutuliojo ir ištobulino ir palyginti labai greitai savo mokytojus pralenkė.

3. MASKVOS DAILĖS TEATRO POŽYMIAI

Apibrėžtieji Georgo II teatro savumai sudarė lyg ir premisą MDT darbui. Jie iki šiol pasiliko MDT būdingi, bet jie MDT esmės toli gražu neišsemia ir neapibrėžia, – jie nūnai iš viso yra kiekvieno gero teatro privalumai. Nūdien tai yra gero teatro sąlyga, tariant, *sine qua non*. Bet jie nūdien teatro pobūdžio jau nebenusako.

MDT pirmoje eilėje yra didelio idėjinio turinio ir tobulos formos teatras.

Galimas daiktas, joks kitas teatras pasaulyje tiek nesirūpina statomųjų pjesių menine vertybe, kiek tuo rūpinosi MDT. Per 40 gyvavimo metų tasai teatras turėjo iš viso 99 premjeras, pjesių pastatyta daugiau nei šimtas (neįskaitomi čionai inscenizuotieji romanai, – kitiems spektakliams panaudota po kelias trumpesnes pjeses). Pastatytųjų pjesių tarpe tėra vos tik keletas meniškai silpnokų, bet ir pačios silpniausios pjesės buvo savo laikais teatrui įdomios tam tikrais teatrinės ideologijos sumetimais. Į MDT repertuarą buvo atviros durys tiktai geriesiems rusų ir Vakarų dramaturgams, lygiai naujiesiems, lygiai seniesiems. MDT veiklos pradžioje buvo daugiau dėmesio kreipiama į naująją dramaturgiją. Pats teatras buvo jaunas, jauni ir jo vadovai, ir jų menas aniems laikams buvo revoliucinis, – suprantama, kad ir repertuaro norėta naujo, tokio, kokio kiti teatrai neturėjo.

MDT iš pat veiklos pradžios gyveno dėsniu, kurį vėliau Stanislavskis apibrėžė: teatro kūrėjai, aktoriai, turi būti savo gadynės pirmeiviai, nes kitaip jų menas būtų negyvas. MDT suprato A. Čechovo dramaturgiją, surado jos pastatymo sekretą. Tie nauji dramaturgijos savumai, kuriuos atnešė Čechovas, pasidarė toliau ne tik rusų, bet ir Europos dramaturgijos teigiama nuosavybė. Tos pačios Čechovo pjesės, kurios, gerų stambių aktorių vaidinamos, skandalingai praskambėjo Peterburgo rusų valstybinėje scenoje, MDT – atgijo, tarytum išaugo, sužavėjo publiką, susiejo teatro ir dramaturgo kelius, suaugino į gyvą organizmą.

Čechovo, kaip naujoviškos dramaturgijos didelio masto kūrėjo, iškėlimas – tiesioginis MDT nuopelnas. MDT sugundė ir Maksimą Gorkį kurti pjeses, sustiprindamas jo meninį patyrimą ir sudarydamas progą jo dramaturginiams gabumams pasireikšti. Paskatino kurti pjeses ir Leonidą Andrejevą. Ibsenas, Maeterlinckas, Hauptmannas, Hamsunas – anais laikais buvo itin pirmeiviški dramaturgai, ir jų kūriniai šio teatro repertuare užėmė garbingą vietą šalia senųjų, visur pripažintų dramaturgų. Jau seniai įsigyveno nuomonė, kad MDT stato tiktai gerus veikalus; patekti į šį teatrą su savo veikalu pasidarė kiekvieno jauno dramaturgo troškimas, kurį apibūdino tuomet dar jaunas Leonidas Andrejevas, sakydamas: „Rašytojui geriau, jei jo veikalas MDT ir žlugtų, negu kad kitame teatre susilauktų pripažinimo".

Teisybė, repertuaras dar neapibrėžia teatro veido. Tos pačios pjesės gali būti statomos labai skirtinguose teatruose ir labai skirtingai skambėti. Net žemiausios rūšies chaltūrinis teatras, nežinąs, kas tai yra meninė sąžinė, gali statyti ir Shakespeare'o, ir Schillerio, ir Ostrovskio veikalus, – patys veikalai dar nieko nesako, koks yra to teatro meninis lygmuo. Bet vis dėlto repertuaras parodo teatro interesų sritį, teatro kūrybos objekto vertingumą. Vienas dalykas, kai didžiųjų dramaturgų veikalai jaučiasi lyg atsitiktinai užklydę pakeleiviai, ir visai kitas dalykas, kai tų dramaturgų veikalai jaučiasi teatre lyg namie, kai dramaturginė kaimynystė jiems gėdos nedaro. MDT repertuaras ir buvo toksai, kuriame Shakespeare'as neturėjo pagrindo nusiskųsti savo kaimynais. Net repertuaro atžvilgiu MDT niekuomet nesinaudojo pigiąja medžiaga, kuri taip plačiai buvo patvinusi po visus kitus rusų teatrus, kuri duoda progą lengvai ir greitai įtikti neišprusintai publikai, bet kuri nė vienam geram teatrui garbės nedaro. Šios negarbės MDT teatras neturėjo nė krislo. Čia ypatingai reikia pabrėžti antrasis momentas. MDT į savo repertuarą įtraukdavo pjeses ne tiktai todėl, kad jos yra geros, – ne kiekvieną gerą pjesę jis priimdavo į savo tarpą. MDT teatras savo repertuarą sudarinėjo visuomet atsižiūrėdamas tam tikrų teatrinių tikslų, besivadovaudamas *teatrinėmis* idėjomis. Stanis-

lavskis ir buvo toks žmogus nenuorama, kad jis kartotis negalėjo. Jis ir pats nuolat augo, ir savo teatrą nuolat augino. Iki pat grabo lentos jisai nesiliovė naujų teatro formų, naujų kūrybinių priemonių ieškojęs, – kūręs vis naujas ir naujas vertybes. Tik šitoks nesulaikomas naujų formų ir kūrybos priemonių ieškojimas ir leidžia naujas vertybes kurti, ir padaro tai, kad teatras yra nuolat jaunas, gyvas, entuziastiškai kūrybingas. MDT repertuaras tiesiogiai priklausė [nuo] tų teatrinių uždavinių, kuriuos tą ar kitą laikotarpį Stanislavskis sprendė. Išsprendžia vieną uždavinį Stanislavskis – ir toliau eina. Kitam uždaviniui spręsti reikia jam jau kitokios medžiagos, jis jau visiškai kitokio pobūdžio pjesę pasirenka. Tad MDT repertuaras buvo sudaromas pasiremiant grynai *teatrine* (ne politine, ne filosofine, net ne tautine) *ideologija*, – ir tai yra itin svarbus MDT bruožas.

MDT per 40 gyvavimo metų pastatė vos 99 premjeras, tuo tarpu kai kiti, net valstybiniai, teatrai savo premjeras skaičiavo šimtais. Vidutiniškai per metus MDT teatras paruošdavo vos pustrečios premjeros, nors šio teatro trupė buvo labai didelė, teatrinis priaugantis talentingas jaunimas ilgus metus laukdavo, kada gaus rolę. Toks išimtinai mažas premjerų skaičius – unikumas Europos naujojo teatro istorijoje – anaiptol nesako, kad šiame teatre būtų buvę mažai dirbama. Čia buvo dirbama anaiptol ne mažiau negu kituose teatruose, bet dirbama kitoniškai, – dirbama nepaprastai kruopščiai, rimtai, sąžiningai. Čia repeticijos skaičiuojamos šimtais. Dėl kiekvieno scenos mažmožio nesigailima triūso ir laiko. Menkos rolės maži gabalėliai repetuojami, bandomi ištisas valandas, net dienas. Scenovaizdžio, butaforijos, kostiumų detalės, į kurias kituose teatruose nieks jokio dėmesio nekreipia ir kurių joks žiūrovas teatre nepastebės, čionai yra ilgų studijų, diskusijų ir eksperimentavimo objektas. Apie šį teatro pedantiškumą jau seniai sukurta daugybė legendų ir anekdotų, bet tas pedantiškumas turėjo labai didelės reikšmės šio teatro menui ir drausmei. Jis išmokė aktorius atiduoti darbui visas jėgas, dirbti stačiai su pasiaukojimu, gerbti ir mylėti savo teatrą.

Stanislavskis niekuomet nebuvo šalininkas vienos kurios meno linkmės, vieno kurio stiliaus. Priešingai, jam visuomet rūpėjo įvairumas, spalvų ir vaizdavimo priemonių turtingumas. Tas įvairumas pasireiškė ir MDT spektaklių pobūdyje.

Jaunas MDT pradėjo savo darbą natūralizmo vėžėse. Teatro vadovams rūpėjo, kad scenovaizdis tiksliai vaizduotų vietą ir laikotarpį, kur ir kada vyksta veiksmas. Šiuo žygiu Stanislavskis veikiai net savo mokytojus meiningiečius pralenkė. Besirūpinant scenovaizdžio tikslumu, berenkant žinias ir medžiagą, buvo ruošiamos ištisos mokslo ekspedicijos ne tik po Rusijos abi sostines ir provinciją, bet ir toli užsieniuose – Norvegijoje, Vokietijoje, Italijoje. Viso to darbo rezultatas – scenovaizdis primindavo etnografijos ar archeologijos muziejaus salę. Tai buvo teatro darbo pradžioje, tai buvo natūralizmo gadynė ne tik teatre. Nenuostabu, kad MDT ėmė garsėti kaip natūralizmo tvirtovė. Tačiau natūralizmo terminas tiksliai neapibrėžia ir to ankstybojo MDT veiklos laikotarpio. MDT menas nebuvo grynas natūralizmas jau pačioje pradžioje, kai teatras natūralizmo doktrina nebetikėjo, pradėjo ją, tariant, iš vidaus sprogdinti. Pavyzdžiui, rūpinosi duoti kokį istorinį kostiumą, tikslų, teisingą, – geistina buvo net panaudoti išlikusį iš senovės *tikrą* kostiumą. Bet toje gadynėje, iš kurios kostiumas reikia imti, buvo dėvimi įvairūs, skirtingi kostiumai. Reikia iš jų tarpo atrinkti vienas kuris. Iš visos eilės kostiumų (ar kitų scenai reikalingų daiktų) buvo atrenkamas būdingesnis, dailesnis, scenai reikšmingesnis. Toks dailumo, būdingumo pagrindu atrinkimas yra jau stilizacijos pradžia. Stilizacijos elementai buvo jau pirmuose natūralistiniuose MDT pastatymuose. Ilgainiui stilizacijos elementai ėmė augti, ryškėti. Jei kuris senovės daiktas nėra pakankamai būdingas, kodėl sąmoningai kai kurių jo bruožų nepabrėžti? Jei daiktas nėra pakankamai dailus, jei jo natūralus didumas scenoje dingsta, – kodėl jo trupučiuką nepadailinti, nepritaikyti scenos reikalams? Ar toks padailinimas prieštaraus teisybės idealui? Veikiai pradėta sąmoningiau daiktai dailinti ir taikyti scenos reikalams, – prasidėjo scenovaizdžio stilizacija, nors ir

natūralizmo vagoje. Nepraėjo nė dešimt metų, ir MDT pastatymuose natūralizmo nė pėdsako nebeliko. Prasidėjo stilingos konvencionalios dekoracijos, stilingi kostiumai, – kas kartą stilizacija rėmės kitomis teatrinėmis idėjomis. Konvencionalumo laikotarpis MDT atėjo drauge su vadinamosios neoromantinės dramaturgijos švystelėjimu, neoromantikų literatūrinės ideologijos įtakoje. MDT pasidavė šiuo metu išaugusių Gordono Crago reformatoriškų idėjų srovei. Neoromantinė dramaturgija gyveno trumpą amželį, užleisdama vietą nuskaidrintam susubtilintam realizmui. Pakitėjusi, pasakytume, literatūrinė atmosfera veikiai atsiliepė ir MDT veikloje, – grįžo realizmas, nuskaidrintas, šviesesnis, įsiurbęs į save daugiau lyrinių ir psichologinių elementų, vis daugiau įgaudamas tų savumų, kurie realizmą daro klasinį. Sėkmingiau išgyventi neoromantizmo sukeltąjį tvaiką MDT pagelbėjo didžiai talentingi dailininkai, jų tarpe ir M. Dobužinskis, kurie scenovaizdžio realizmą giedrino ir skaidrino, sukurdami vadinamąjį *nuotaikingąjį* scenovaizdį. Tad apie bet kurį pastovų MDT spektaklių stilių, apie bet kurią to teatro „meninę srovę" netenka kalbėti, nes kiekvienas pastatymas, kiekvienas spektaklis buvo savyje išbaigtas, išlaikytas, vieningas meno kūrinys, gyvenąs savo ritmu, savo reiškimo priemonėmis, na, savo stiliumi. Teisingiau būtų pasakius: kiek MDT teatre buvo pastatymų – tiek buvo jame stilių, tiek buvo jame „meninių srovių". Žinoma, pastatymo stilius būdavo ne burtininko skėčio iškratytas, net nepramanytas: jis nuosakiai išplaukdavo iš tos medžiagos, kuri buvo imama sceniškai formuoti, ir iš tų teatrinių idėjų, kurias MDT vadovai norėjo gyvendinti. Ir vis dėlto visi tie „įvariastiliai" spektakliai, kiek jie teatrinės ideologijos atžvilgiu buvo skirtingi, net priešingi, vis dėlto jie buvo tarpusavy glaudžiai susiję, giminingi, kaip vieno tėvo, nors ir įvairių motinų, – teatre – dramaturgų, – vaikai. Šios didžios kūrybinės šeimos pagrindiniai bruožai, nelyginant bajoriškos giminės savumai, visur pasiliko ryškūs – kūrybos nuoširdumas, paprastumas, vaizdų ryškumas, visumos meninis vieningumas, gili sceninė ir psichologinė teisybė.

Dar MDT jaunučiam tebesant, buvo sąmoningai paskleisti gandai, kad šiame teatre viešpatauja režisierius nelyginant Rusijos valstybėje caras, kad čia režisierių valdžia esanti niekuo neaprėžta ir niekam nenusilenkianti, kad režisieriai čia rikiuoja aktorius nelyginant marionetes, kad čia aktoriai esą nustelbiami, neleidžiama jiems savarankiškai kurti ir t. t. Kadangi teatre turįs vyrauti aktorius, o ne režisierius, ir kadangi MDT neleidžiąs formuotis aktorių individybei, tai šis teatras einąs klaidingu keliu, jo veikla esanti net pragaištinga teatro raidai, ir todėl reikia esą su MDT įtaka kovoti. Tie gandai net ir nūdien kai kur tebėra kartojami, net Lietuvoje, ypač tuose teatriniuose sluoksniuose, kuriems MDT reikalavimai, taurus meniškumas, yra visiškai nepakeliama našta. Kad tie gandai neturi pagrindo, liudija didelis MDT išaugintas ryškių kūrybinių individybių skaičius, liudija Stanislavskio mokiniai, pasklidę po visą pasaulį. Teatro menas tikrai būtų laimingas, jei kiekviena teatrinė organizacija išaugintų tiek ir tokio masto individybių, kiek ir kokių išaugino Stanislavskis! Teisybė, teatro darbo pradžioje, kol dar aktorių jėgos buvo jaunutės, nesubrendusios, silpnos, režisierius daug jiems padėdavo, – apibrėždavo kurtinąjį vaizdą, „pasufleruodavo" kūrybines priemones, pagelbėdavo pareikšti aktoriaus turimuosius duomenis. Visa tai nereiškia, kad aktoriaus individybė būtų buvus stelbiama, kaip tai, sakysime, buvo visuomet daroma Mejerholdo teatre. Aktoriaus individybės stelbimas buvo priešingas abiejų MDT vadovų pagrindiniams įsitikinimams. Nemirovičius-Dančenka mokė, kad režisierius turįs aktoriuje numirti, – kad spektaklio vaidyboje režisieriaus asmuo visiškai nebūtų jaučiamas. O Stanislavskis visuomet tikino, kad toks režisierius, kuris moko aktorius, kaip pjesė vaidinti, – kad toks režisierius esąs niekam vertas. Režisierius, tariant Stanislavskio žodžiais, turįs suvokti aktoriaus sielos vidinį piešinį, turįs padėti jam pasireikšti, turįs sekti, kad aktorius vaidyboje neiškryptų iš savo vidinės logikos. Pastebėjęs nukrypimus, režisierius turįs grąžinti aktorių į tą logiką, – grąžinti ne įsakymo keliu, bet

įtikindamas aktorių. Per daug stambūs menininkai aktoriai susispietė MDT, kad būtų galima jų individybė stelbti. Dėl mažiausio tokio pasikėsinimo jie būtų iš teatro išbėgioję. Priešingai visiems nedraugiškos bei neišmintingos kritikos tikinimams, MDT aktoriaus kelias – aktoriaus individualumo kristalizacija.

Daugelį klaidino, gal ir dabai dar tebeklaidina toji aplinkybė, kad šiame teatre susidėjo ypatingi režisierių ir aktorių santykiai. Režisieriai čia buvo itin stambūs menininkai, geri mokytojai, stiprūs žmonės. Jų žodis visuomet skambėdavo autoritetingai, – jis aktorių buvo visuomet pasitinkamas su nuoširdžiausiu pasitikėjimu. Režisieriai sugebėjo teatre sudaryti ypatingą kūrybinę atmosferą, kurioje aktoriai augo kaip viena psichologinė šeima, iš pat pradžios įprasdami vieningai galvoti ir jausti. Šiame teatre aktorius, kad ir kažkokia stipri individybė jis būtų, visuomet galvoja ir jaučia kaip visumos dalis, atsižiūrėdamas visumos perspektyvos. Jis tarytum sąmoningai aprėžia savo individualumą visumos tikslumo vardu, – gal todėl ir MDT spektakliai taip harmoningai skamba, tarytum tai būtų geras orkestras. Dramos teatro spektaklių šitoks orkestringumas, dabar siekiamas viso pasaulio geresniuose teatruose, prasidėjo Stanislavskio pastogėje. Čia režisierius su dailininku nustato pastatymo pobūdį, stilių, prasmę, tariant, spektaklio ideologiją, o aktoriai kuria atsižiūrėdami šių visiems bendrų tikslų. Šis visumos jutimas, mūsiškai tariant, kūrybinė vienybė ir susiklausymas, tapo tarytum antroji šio teatro aktorių prigimtis. Todėl tad į MDT retai kada iš kitų teatrų teateidavo koks patyręs aktorius, gyvenęs ir kūręs kitokiose aplinkybėse. Buvo keli stambūs aktoriai, atėję iš kitur ir sugebėję susigyventi, suaugti su MDT atmosfera, – tai jiems nelengva buvo padaryti. Kiti – nesugebėdavo to pasiekti ir turėdavo iš MDT pasitraukti. Todėl tad MDT nemėgo ir nemėgsta aktorius kviesti iš kitų teatrų, – jis jų prisiaugina iš talentingojo jaunimo tarpo. Iš čia organiškai seka ir kiti šio teatro aktorių gyvenimo ir kūrybos bendrieji bruožai: darbo rimtis, sąžiningumas, drausmė, pasiaukojimas ir rūsti

darbo etika. Čia tikrai gyvendinama įsidėmėtinoji Stanislavskio darbo premisa: *be etikos nėra estetikos.*

Ryškesniųjų MDT savumų tarpe tenka dar paminėti mokėjimą scenoje formuoti minią, kuriai čia buvo rodoma didelės meilės ir didelio skonio. Minios formavimui per 40 metų pavartota įvairiausių metodų ir priemonių, kurių kiekvienas savo laikais save pateisino ir davė gerų vaisių. Šiuo atžvilgiu MDT iš pat pradžios jau pralenkė mokytojus meiningiečius ir veikiai pasidarė kitų mokytojas, – darė ir tebedaro įtakos net Vakarų Europos teatrams. Čia išaugo visa eilė režisierių, tariant, minios specialistų. Kiti spektakliai, ypač MDT jaunatvės laikotarpiu, kol dar aktoriai buvo nesubrendę, tiktai minios formavimo tobulumu taip stipriai veikė žiūrovus.

Žymi naujiena aniems laikams buvo ir muzikos dalyvavimas MDT spektakliuose. Iki MDT muzika skambėjo paprastai dramos teatro antraktuose, siekianti publiką palinksminti, – žinoma, nesuderinta nei su vaidinamąja pjese, nei su kuriamąja nuotaika. MDT šį anachronizmą veikiai išvijo lauk, paskatindamas ir kitus teatrus tą pat padaryti, bet užtat įvedė muziką spektaklio metu. Kai reikia pabrėžti pjesės lyrinius momentus, kaip tai būdavo būtina Čechovo spektakliuose, kai reikėdavo sustiprinti emocijas, kurioms žmogiškų aktoriaus jėgų nebepakakdavo, į pagalbą ateidavo muzika. MDT pačioj darbo pradžioj susikūrė savo orkestrą, kuris net kitai operai būtų pakankamas (40 asmenų!), turėjo savo kompozitorių, giliai jaučiantį ir pjesę, ir sceną, pasidariusį nepavaduojamu režisieriaus ir aktoriaus sąjungininku. MDT muzika taip organiškai susyja su pjesės tekstu, su vaidyba, kad net sunku įsivaizduoti, kaip ta ar kita pjesė be muzikos būtų galima vaidinti. Geras trečdalis, gal net beveik pusė spektaklių šiame teatre turi muziką, kaip vieną iš daugelio spektaklio organinių elementų.

4. ŠTAMPAI IR GYVENIMAS SCENOJE

Iš pat senovės pasaulio teatro meisteriai savo mene atstovauja dviem pagrindinėm priešingom premisom. Vieni buvo ir tebėra įsitikinę, kad aktorius, scenoje vaidindamas, turi pats giliai pergyventi tai, ką jis vaidina, turi susilieti su vaidinamuoju personažu, turi jame kaip asmuo ištirpti. Antri tikina, kad aktoriui pergyvenimas yra visiškai nereikalingas, kad aktorius turi visuomet pasilikti, kas esąs, turi tiktai *apsimesti* vaidinamuoju personažu, pats pasilikdamas šaltas ir bejausmis, jaudindamas publiką savo scenine technika, savo vaizdavimo priemonėmis. Abi šios srovės, tarpusavy besiriejančios, teatro istorijoje turėjo labai stambių atstovų. Abi kūrybos rūšys, didžių meisterių atstovaujamos, duodavo ir tebeduoda gerų vaisių. Ginčas tebesitęsia dar ir nūdien, ir niekuomet jisai nesibaigs. Genijų kūryba jokių teorinių premisų nereikalinga, didelio meisterio rankose bet kurios priemonės pasirodo esančios vertingos ir save pateisinančios, o kūrybinis gizelis ir iš puikiausios medžiagos nieko gera neišspaus. Teoriškai šis ginčas todėl yra visiškai neišsprendžiamas. MDT jį sprendė pergyvenimų plotmėje.

Stanislavskis, o su juo drauge ir jo mokiniai, dabar pasklidę po visą pasaulį, buvo įsitikinęs ir kitus mokė, kad aktorius turi giliai vaidinamąja medžiaga gyventi. Individualus vaidinamojo personažo dvasios turinio pergyvenimas – štai Stanislavskio ir viso MDT kūrybos pagrindas. Individualus pergyvenimas Stanislavskiui buvo pagrindinė priemonė kovai su nenuoširdumu, su sceniniu dirbtinumu, su vaidybine apgavyste, su teatriniais štampais, kurių jis organiškai nepakentė, kurie MDT buvo ir tebėra prakeikimo teverti.

Štampas – didžių meisterių kartą sukurta priemonė, ilgainiui virtusi tradicija. Mažesnieji talentai mokėsi iš didžiųjų ir stengėsi savo vaidyboje nuo didžiųjų pavyzdžio nenutolti. Ilgainiui nusistatė priemonės, kuriomis reiškiama scenoje meilė, neapykanta, kerštingumas ir t. t. Štampai scenoje patvino nuo renesanso laikų. Ypač jų priveisė jėzuitų teatras, kurio teoretikai

labai rūpestingai dėstė atitinkamuose vadovėliuose, kaip aktorius turi elgtis tą ar kitą jausmą pavaizduodamas, – kokia jo turi būti mimika, kokios intonacijos, kokie mostai, kokia eisena ir t. t. Buvo nusistatyti štampai ne tik jausmams reikšti, – buvo štampai ir luomui, ir profesijai, ir amžiui apibrėžti, pavyzdžiui, kaimiečiui, kariui, seniui, šykštuoliui, sukčiui, kalviui ir t. t. Buvo tiksliai nusakoma, koks judesys scenoje yra gražus ir koks neleistinas, kaip plačiai galima žingsnis žengti ir ranka aukštyn iškelti. Tokių taisyklių buvo daugybė, bet jos visos buvo griežtos ir aiškiai suformuluotos. Visa kūrybos gudrybė buvo – išmokti atmintinai taisykles ir įprasti pagal jas savo veiksmus scenoje tvarkyti. Jėzuitai buvo tikri tokio teatrinio štampizmo meisteriai, pedantai ir klasikai. Bet ir iš viso renesanso teatrui, pavyzdžiui, Hansui Sachsui, štampas buvo būdingas. Jis išliko teatruose iki mūsų laikų, nors ne visur vienodai patvarų lizdą susisukęs. Ypač jis yra mėgstamas prastų režisierių ir tinginių aktorių, kuriems ne tiek kūryba rūpi, kaip pataikauti vulgariam publikos skoniui ir pigiausiomis priemonėmis pelnyti pasisekimą nemokšų tarpe. Štampas mūsų laikais, nors ir plačiai tebėra paplitęs ir naudojamas, yra blogo teatro, vulgaraus skonio ir kūrybinio bejėgumo požymis.

Stanislavskis paskelbė griežtą kovą visokiems štampams. Štampą jis apibrėždavo šitaip: štampas – tai visoms rolėms ir visoms meno kryptims gatavos jausmų ir sceninių interpretacijų reiškimo formos; tai yra laukujė jausmų forma, kartą visiems laikams fiksuota; tai yra jausmo kaukė, scenoje veikiai nusidėvinti ir nustojanti menkiausio panašumo į gyvybę.

Stanislavskis pats tikėjo ir kitus mokė, kad kiekvienas žmogus kiekvienose aplinkybėse visiems žinomus jausmus – meilę, rūstybę, džiaugsmą, pavydą, neapykantą ir t.t. – pergyvena ir laukujai reiškia skirtingai, saviškai, tik jam vienam tinkamu būdu, – kiekviename žmoguje tie jausmai kitaip pasireiškia. Todėl tad nieku būdu negali būti bendro recepto, visiems privalomo, kaip tuos jausmus reikšti. Pavyzdžiui, rūstybei reikšti turi būti tiek pat sceninių reiškimo priemonių, kiek yra, buvo ir bus žmo-

nių pasaulyje, – žmonių, temperamentų, charakterių, psichologinių ir socialinių situacijų, – kiek pasaulio dramaturgijoje yra sukurta personažų, tiek yra galimų tų personažų interpretavimo būdų. Tam pačiam visiems žinomam jausmui, rūstybei, reikšti yra neišsemiama daugybė priemonių, kurios tiktai tinkamą momentą turi būti tinkamai surastos. Gatava kito sukurta reiškimo priemonė, tik jam vienam tetinkanti, nes ji buvo išplaukusi iš to kūrėjo būdo, temperamento, visos jo psichinės konstrukcijos ir fizinių galimumų, negali būti teatrinėje kūryboje naudojama, nes ji betarpiai veda į melagystę, netikrumą, į kūrybos grabą. Kiekvienas aktorius kiekvienam jausmui kiekvienoje padėtyje turi surasti savąsias reiškimo priemones. O kaip jas surasti, kaip jų ieškoti? Stanislavskis atsako visai paprastai: esą reikia daryti lygiai taip pat, kaip tai daroma šiokiadieniame gyvenime. Pavyzdžiui, supykęs ar įsimylėjęs bernužėlis, aistros pagautas, negalvoja, kokiomis laukujėmis priemonėmis jis savo jausmą pareikš. Jis, gyvendamas jausmu, veikia, o reikalinga mimika, intonacija, reikalingi mostai patys savaime gimsta ir formuojasi. Lygiai taip pat turį būti ir vaidyboje. Aktoriai tiktai turį nuoširdžiai ir giliai gyventi vaidinamojo personažo viduju gyvenimu, o reikalingosios reiškimo priemonės (intonacija, mimika, mostai ir t.t.) pačios savaime gimsiančios ir būsiančios teisingos, kaip jos visuomet esti teisingos realiame gyvenime.

Vaidinamosios medžiagos pergyvenimo pagrindu Stanislavskis aktorius skirsto į tris tipines grupes: 1) aktoriai kūrėjai, kurie, vaidindami tą pačią rolę, kas kartas ją pergyvena ir kuria vaizdavimo priemones; 2) aktoriai, kurie, kartą sukūrę rolę pergyvendami, bandymų ir pratybų metu sukūrę vaizdavimo priemones, kiekviename spektaklyje jas kartoja, naujų priemonių nebekurdami, rolės emocinio turinio kas kartas nebepergyvendami; tai jau esąs žemesnės rūšies, nors ir leistinas dar menas, tolydžio nustojąs gyvybės požymių, stingstąs gatavose formose, nuolat išsikvepiąs ir merdįs; 3) aktoriai, kurie niekuomet vaidinamosios medžiagos nepergyvena, nekuria savų reiškimo priemonių; šių aktorių reiškimo priemonės organiškai neišauga, jie

jas sugalvoja arba stačiai verčiasi štampais; tai esą pačios blogiausios rūšies aktoriai, tai esą ne menininkai, bet amatininkai, „chalturščikai" ir biznieriai. Va, šios pastarosios rūšies aktorių Stanislavskis ir nepakentė gal net labiau negu velnias kryžiaus. Aktorius amatininkas, taip jaukiai besijautęs ir besijaučiąs kituose teatruose, – ne vienoje tiktai Rusijoje, – Stanislavskio teatre rasdavo visuomet uždarytas duris.

Stanislavskio doktrina apie pergyvenimą, kaip vaidybos pagrindą, ne kartą buvo, ne kartą ir tebėra blogai suprantama. Nesusipratimas kilo ne visuomet iš blogos valios, – kartais jis atsirasdavo dėl terminologijos neaiškumų. Nesusipratimai prasidėjo todėl, kad „pergyvenimas" nėra visai geras terminas, netiksliai jis apibrėžia Stanislavskio mintį, o ir pats Stanislavskis ne visuomet tuos pačius daiktus tuo terminu žymėdavo.

Sceninis pergyvenimas turi būti realus ir nuoširdus, logiškai ir psichologiškai duotosios medžiagos, apystatų ir žmogaus būdo pateisintas. Jis ir scenoje turi būti toks pat, koks jis būtų ir šiokiadienėje tikrovėje. Jis turi būti toks pat, bet vis dėlto ne visai toks. Realioje tikrovėje žmogus, sakysime, supykęs rūstauja be plano, be nustatytų vėžių, be iš anksto nustatytų ir suharmonintų apystatų tam reikalui. Aktorius scenoje jau rūstauja pagal planą, pagal pjesės nustatytą liniją, siekdamas dramaturgo nubrėžtųjų tikslų ir kalbėdamas ne savo aistros pagimdytus, bet dramaturgo padiktuotus žodžius. Šitokia tvarka šiokiadieniame gyvenime niekas nerūstauja. Yra kažkuris principinis ir faktinis skirtumas. Sceninė teisybė nėra visiškai tolygi gyvenimiškai teisybei, – sceninis pergyvenimas nieku būdu nėra natūralizmas.

Stanislavskis mokė, kad sceninė teisybė turi būti tikra, reali, nuoširdi, spalvinga, bet ji drauge turinti būti ir apvalyta nuo gyvenimiškų smulkmenų. Ji turinti būti panaši į realią tikrovę („po realjnomu pravdiva"), bet kūrybinės pramonės supoetinta. Tegu esą teisybė scenoje būsianti realistinė, bet tegu ji būsianti meninė ir tegu ji taurinsianti mus. Stanislavskis visiškai teisingai pabrėžia, kad tarp meninės ir ne meninės, mes pasa-

kytume, tarp estetinės ir anestetinės teisybės yra tas pat skirtumas, koks yra tarp paveikslo ir fotografijos. Esą fotografija vaizduoja visa, o paveikslas tiktai tai, kas yra esminga; norint drobėje fiksuoti tuos esminius elementus, reikia esą turėti menininko talentas. Lygiai tas pat esą ir aktoriaus kūryboje. Apvalyta nuo tikrovės antraeilių atsitiktinių smulkmenų, supoetinta, suesminta – tokia esanti sceninė teisybė. Toks turįs būti ir sceninis pergyvenimas, besiskiriąs nuo šiokiadienio, kaip estetinis veiksmas nuo anestetinio. Šitokiam skirtumui numanyti reikia menininko kūrėjo talento. To talento ne visuomet žmonėse būdavo pakankamai. Todėl šiuo pagrindu teatro buityje ne visuomet atsirasdavo teigiami reiškiniai. Dar mažiau teigiamų reiškinių sekdavo kartais iš pagrindinės Stanislavskio premisos, kad vaidyba turinti remtis pergyvenimu, kad aktorius turįs scenoje tiktai gyventi, o vaizdavimo priemonės pačios atsirasiančios. Štai kokia klaidinga išvada sekdavo:

Jeigu vaizdavimo priemonės atsirandančios pačios savaime pergyvenimo metu, jeigu negalima naudotis jokiais štampais, jokiomis gatavomis reiškimo formomis, tai visos pratybos, visos repeticijos, visas paruošiamasis darbas neturi jokios prasmės. Aktorius turįs kurti, pasistiprindamas kūrybiniu įkvėpimu. Kam tuomet reikalinga aktoriui mokykla, technika, kruopštus darbas, savo duomenų lavinimas? Ne, tikrai, visa tai esą nereikalinga, – tai esąs tik prancūziškosios vaidybos mokyklos piktas prasimanymas. Piktas todėl, kad jis kenkiąs vaidybos ir pergyvenimų betarpiškumui, nuoširdumui...

Taip iš Stanislavskio tezės buvo daromos išvados aktoriaus tinginystei pateisinti. Tai buvo pačios blogiausios išvados. Pats Stanislavskis reikalavo darbo, rūstaus darbo, kaip gal joks kitas režisierius pasaulyje, – ir šis reikalavimas nieku būdu neprieštaravo pagrindinei jo teatrinės doktrinos tezei.

Aktorius scenoje turi vaidinamąją medžiagą pergyventi, turi kurti užmiršdamas visą aplinkinį pasaulį, turi kurti pasiduodamas įkvėpimui, – ir vaizdavimo priemonės pačios atsirasiančius, kaip jos atsirandančios rašytojo, muziko, dailininko

kūryboje. Bet rašytojas, muzikas, dailininkas gali kurti tada, kada ateis įkvėpimas, gali to įkvėpimo palaukti, o aktorius turi kurti tada, kada afišoje paskelbta. Atėjo įkvėpimas ar neatėjo, o aktorius aštuntą valandą vakare jau turi lipti į sceną. Ar jis linksmas, ar liūdnas, ar kokios baisios nelaimės ištiko jo asmeninį gyvenimą, jis vis tiek turi eiti į sceną ir gyventi ne savo asmeninėmis nelaimėmis, bet ta medžiaga, kurią davė dramaturgas. Kas aktoriui daryti, jei aštuntą valandą įkvėpimas neateina, jei jo dvasią slegia visiškai priešingi jausmai, o vaidinti, gyventi duotąja dramaturgo medžiaga reikia nuoširdžiai? Tai yra tragiškas aktorių buities ir kūrybos klausimas. Išsamų atsakymą į tai duoda Stanislavskis savo išgarsėjusia sistema.

5. STANISLAVSKIO SISTEMOS ESMĖ

Stanislavskio sistema faktiškai yra aktoriaus darbo metodika. Tai yra grynai praktinė doktrina apie aktoriaus darbą, – be teatrinės praktikos ji gal net nėra pakankamai suprantama. Bendroje Stanislavskio nuopelnų apžvalgoje ganės pasitenkinti tiktai pačiomis bendriausiomis pastabomis apie jo sistemą.

Kūrybinė nuotaika, kūrėjo įkvėpimo metas – tai jo visos dvasios, visų jėgų, jausmų ir minčių sukaupimas ties vienu kuriuo kūrybos objektu ir tam kartui atpalaidavimas dvasios saitų su visais kitais aplinkinio pasaulio reiškiniais. Bene kas trečias anekdotas pasaulyje pasakoja apie mokslininkų išsiblaškymą, apie jų patekimą dėl to į įvairias komiškas situacijas. Mokslininkas gyvena nuolat susikaupęs ties kuriuo nors minties objektu, aplinkinį pasaulį jis tarytum užmiršta; visas jo išsiblaškymas yra ne kas kita, kaip susikaupimas, minties veiklos objekto aprėžimas. Tokio susikaupimo ir moko Stanislavskis savo sistemoje.

Stanislavskio sistema pirmoje eilėje yra mokslas, kaip sudaryti aktoriaus dvasioje kūrybinę nuotaiką, gal net kaip įkvėpimą joje pašaukti. Ne be pagrindo rusų teatro istorikai Stanislavskio doktriną vadindavo kartais įkvėpimo gimnastikos

sistema. Tos sistemos tikslas, tariant paties Stanislavskio žodžiais, yra priemonėmis, pastebėtomis, patirtomis ir patikrintomis pačiame gyvenime, sukurti palankias apystatas, kuriose aktoriui atsirastų kūrybinė nuotaika ar net įkvėpimas ateitų.

Menas Stanislavskiui yra mokėjimas atverti žmogaus sielą („raskrytj dušu"). Kas to moka, tas yra meistras. To esą reikia mokytis per visą savo gyvenimą. Stebėdamas save ir kitus, – prisipažindavo Stanislavskis, – esą patyręs, tai yra pajutęs, kad kūryba pirmoje eilėje yra pilnas dvasinės ir fizinės prigimties sukaupimas. Tariant toliau jo žodžius:

> Kūrybinis sukaupimas apima ne tik regėjimą ir klausą, bet ir visus penkis jausmus. Jis apima, be to, dar ir kūną, ir dvasią, ir mintį, ir protą, ir valią, ir jausmą, ir atmintį, ir vaizduotę. Visa dvasinė ir fizinė prigimtis kūryboje turi būti sukaupta ties tuo, kas vyksta vaizduojamojo asmens dvasioje.

Susikaupimas, mokėjimas ir galėjimas susikaupti, mokėjimas sukelti savyje kūrybinę nuotaiką, – net įkvėpimą, – štai pirmas dalykas, kurio turi išmokti MDT kiekvienas aktorius, menininkas, bendradarbis. Tiesą pasakius, taip daryti turėtų mokėti visų teatrų aktoriai, – dar daugiau: taip turėtų mokėti dirbti visų sričių menininkai. O rašytojai – juo mažiau turėtų nuo kitų atsilikti...

Mokėjimui susikaupti, pasakytume, susikaupimo menui lavinti, Stanislavskis turi labai daug priemonių, – jos yra dvasinio ir fizinio pobūdžio. Tebebūdamas jaunas, Stanislavskis daugiau brangino dvasines priemones, o į gyvenimo pabaigą – fizines, bet jos visos siekė to paties tikslo.

Kai aktorius šitokiu būdu yra jau šiek tiek paruoštas (sugebėjimas savo balsą ir kūną valdyti yra savaime suprantama sąlyga, – to mokosi žmonės kiekvienoje vaidybos mokykloje; pats Stanislavskis iki žilos senatvės nesiliovė savo ir taip turtingą balsą kasdien mankštinęs), jis jau gali pradėti bandyti kūrybos darbą. Prie aktoriaus paruošimo darbų priklauso ir gyveniško patyrimo rinkimas. Stanislavskis savo mokiniams kalbėdavo:

> Aktorius turi būti akylas ne tiktai scenoje, bet ir gyvenime; jis turi susikaupti visa savo esybe ties tuo, kas patraukia jo dėmesį; jis turi žiūrėti ne kaip koks išsiblaškęs pilietis, bet įsiskverbdamas į gelmes to, ką stebi; tikras aktorius dega tuo, kas vyksta aplinkui, jis žavisi gyvenimu, kuris tampa jo aistros ir tyrimo objektu, godžiai glemžia savęsp tai, ką mato, stengiasi įsidėmėti visa, ką gauna iš gyvenimo, ne kaip statistikas, bet kaip menininkas, – ne vien tiktai užrašų knygutėje, bet ir gyvenime; nes visa tai, ką jis gauna, nėra paprasta, bet gyva virpanti kūrybos medžiaga; negalima mene dirbti šaltu būdu; aktoriams reikalingas tam tikras vidujo įkaitimo laipsnis, aktoriams yra būtinas jausminis dėmesys.

Tai liečia kūrybai medžiagos ieškojimo procesą.

Lygiai tuo pačiu viduju veiksmingumu trykšta Stanislavskio žodžiai, kai jis apibrėžia ir sceninės kūrybos procesą. Esą:

> Scenoje reikia veikti; veiksmas, aktyvumas – štai kuo gyvas dramos menas, aktoriaus jausmas; patsai žodis *drama* senovės graikų kalboje reiškė „vykstąs veiksmas"; lotynų kalboje jį atitiko žodis *actio*, – tas pats žodis, kurio šaknis „act" perėjo į mūsų žodžius: aktyvumas, aktorius, aktas; tad drama scenoje yra mūsų akyse vykstąs veiksmas, o išėjęs į sceną aktorius tampa veikėjas.

Aktorius scenoje veikia prasmingai; jis siekia kurio nors tikslo, pareikšdamas ir realizuodamas savo valią. Jis veikia, realizuodamas tam tikrus konkrečius valios uždavinius. Susiduria jis su kitų personažų valia, drauginga ar priešinga, ir iš čia susidaro visa draminė kolizija. Veiksmas gali būti atviras, pasireiškiąs konkrečiais įvykiais, kam nors galvą nusukąs, bet jis gali būti ir paslėptas, gali reikštis tiktai žodžiais, gali net už žodžių slėptis, – sakomieji žodžiai gali net tarytum kaukė slėpti tikrąjį veiksmą. Tad Stanislavskis, imdamas ruošti rolę ar statyti kurį veikalą, pirmoje eilėje stengiasi surasti tą veiksmą, kuris pagrindžia personažų sceninius žygius. Stengiasi jisai surasti tokį veiksmą visai pjesei, kurį jis vadina išilginiu pjesės veiksmu („skvoznoje deistvije"), kuris pagrindžia pjesės kompoziciją, vadinas, nulemia ir būsimojo spektaklio struktūrą. Paskui surandamas centrinio personažo išilginis veiksmas – apibrėžiama jo pagrindinė aistra, jo troškimai, jo valios linkmė, nulemianti visus jo poelgius. Toks pat išilginis veiksmas surandamas ir ki-

tiems personažams, su kuriais centrinis santykiauja, bendradarbiaudamas ar kovodamas. Stanislavskio kalbamasai išilginis veiksmas iš dalies sutampa su Aristotelio veiksmo vienumu. Aristotelis tą pačią problemą sprendė logine tvarka, o Stanislavskis – psichologine, ypač dar atsižiūrėdamas režisieriaus ir aktoriaus konkrečių reikalų. Jei ne šis skirtumas, tai Stanislavskio išilginis veiksmas ir Aristotelio vieningas veiksmas sutaptų.

Nustatę, kaip Stanislavskis moko, centrinio personažo išilginį veiksmą, turime jau visą dramos struktūrą, – darosi suprantami pjesės herojaus sumanymai, kovos įtempimai, šalutiniai epizodai, aistros prasiveržimai. Stanislavskiui suvokti pjesės išilginį veiksmą yra tas pat, kas ir suvokti jos idėjinį bei poetinį turinį.

Vaizduojamojo personažo išilginį veiksmą aktorius turi organiškai pajusti. Režisieriui, nustatant pjesės išilginį veiksmą, ir aktoriui – vaizduojamo personažo, ne kartą pasitaikydavo suklysti; tuomet tekdavo ieškoti kitų išilginio veiksmo pagrindų, kitaip suprasti visą pjesės kompoziciją.

Aktorius, suvokęs rolės išilginį veiksmą, jau suvokia tai, kuo jis turi gyventi šią rolę vaidindamas. Kad būtų lengviau realizuoti sceninių pergyvenimų procesą, Stanislavskis visą išilginį veiksmą suskaldo į momentus, kuriuos, bekurdamas savo sistemą, buvo pavadinęs *norėjimu* (chotenije), nors tai ir nėra labai geras terminas.

Norėjimas, „chotenije", – tai kiekvieno rolės momento medžiaga, kuria aktorius tą momentą turi gyventi; tai yra konkretus valios uždavinys, kurį tą momentą aktorius turi realizuoti. Į senatvę Stanislavskis reiškė daugiau įsitikinimo, kad protas, jausmas ir valia yra mumyse vienas nuo kito neatidalomi. Todėl esą, analizuojant pjesę ar rolę, reikia surasti mintį (kuri čia tolygi išilginiam veiksmui), kuri sužadina jausmą, suelektrina valią, – reikia esą surasti *minties jausmą*. Reikia pjesę analizuoti logiškai, besiekiant psichologinių tikslų.

Tokiu būdu aktorius, suradęs kiekvienam rolės momentui „gyvenamąją medžiagą", turi jau ieškoti reiškinio priemonių, –

turi išmokti gyventi. Čia Stanislavskis pasidaro jau labai griežtas. Jis reikalauja, kad aktorius *gyvenimo procese dvasiškai ir fiziškai pajustų vaizduojamojo personažo paveikslą* ir duotų jam formą, pasiremdamas savo pajautimu. Tai yra didis ir rūstus reikalavimas.

Tas dvasines ir fizines priemones, kuriomis pasinaudodamas aktorius realizuoja kiekvieno momento valios uždavinius („norėjimą" – „chotenije"), Stanislavskis kadaise buvo pavadinęs *prisitaikymais* („prisposoblenija"), kas jam buvo tolygu rolės *spalvoms*. Ir štai, kai aktorius sąmoningai nustatė momento valios uždavinį ir juo giliai gyvena, tai jausmas atsiranda pats savaime, kurs vėl pats savaime pašaukiąs rolės spalvas. Pvz., geram draugui teko pažiruoti vekselis, o jis nenori vekselio išpirkti. Neturėdamas pinigų ir nenorėdamas leisti vekselio į protestą, eini pas draugą prašyti, kad jis jį išpirktų. Noras įtikinti, kad draugas nedorėlis išpirktų savo vekselį, – ir bus vizito išilginis veiksmas. Pradžioje prašai jo geruoju, įtikinėji, maldauji, aimanuoji, paskui grūmoji ir į žandą skeli, – tai vis bus vizito momentai, norėjimai, kaip Stanislavskis sako, – visi jie yra įvairūs, bet pagrįsti tuo pačiu troškimu, siekią vieno tikslo. Tokius sąmoningai parenkamus valios pasireiškimo momentus galima labai įvairiai realizuoti, – žiūrint kas per paukštis buvo tas draugas, kuriam vekselį žiravai, ir koks paties žiranto temperamentas, kokia jo materialinė ir visuomeninė padėtis. Pagal Stanislavskio terminologiją tuos valios reiškimosi momentus galima labai įvairiai *nuspalvinti*.

Rolės spalvų įvairumą Stanislavskis labai brangina. Jei valios uždavinių nustatymas – proto, sąmonės darbas, tai rolės spalvos – jausmo ir fantazijos reikalas. Stanislavskis buvo įsitikinęs, kad rolės nuspalvinimo kūrybos nesąmoningumas esąs net geistinesnis, nes nesąmoningai sukurtos spalvos, būdamos visuomet staigesnės, esančios drauge ir nuoširdesnės, ir ryškesnės, – sultingesnės ir įtikinamesnės.

Pats Stanislavskis rolės spalvų ieškojimo procese pasižymėjo neišsemiama vaizduote. Jis savo pavyzdžiu įtikino, kad nėra

jokio reikalo ir prasmės aktorius skirstyti „amplua", specialybės kategorijomis. Kokias įvairias, diametraliai priešingas roles Stanislavskis vaidino, kokius iš principo priešingus pastatymus sumanė ir vykdė! Vienuose pastatymuose realizmas painiojosi su natūralizmu, Stanislavskis scenoje reljefiškas pravėžas lipdė, žiogus čirškino ir museles zirzino, lavinas ir pūgas scenoje organizavo, net tikro vandens upelius į sceną paleisdavo, o kituose pastatymuose būdavo tik bekūniai ir bekraujai scenovaizdžiai, nieko bendra neturį nei su konkrečia vieta, nei su aprėžtu laiku, kur tik simboliškai tebuvo nužymima veiksmo vieta. Ir visa tai buvo stipru ir meniška, visa tai buvo iš vidaus pateisinta. Ir pats Stanislavskis pasireiškė esąs genialus meisteris aktorius kaip buities ir realios praeities vaizduotojas ir kaip gilus psichologas, labai subtilių žmogaus pergyvenimų reiškėjas. Stanislavskis pats buvo neaprėpiamai įvairus ir į tą įvairumą savo mokinius šaukė.

Buvo Stanislavskis įvairus, bet drauge ir vienalypis. Tuos diametraliai vaidybos ir pastatymų priešingus bruožus bei reiškinius jungė vienumon vienas ir tas pats pagrindas, nuo kurio jis ir pats per visą gyvenimą nė valandėlę nepasitraukė ir savo bendradarbiams bei mokiniams neleido nukrypti. Tas pagrindas – tai *tiesos ieškojimas, tiesai tarnavimas ir pasiaukojimas.*

Nebuvo ir nėra kito tokio teatro pasaulyje, kuriame visų dalykų vienintelis mastas būtų: teisybė, – teatrinė teisybė, pagrįsta logika, psichologija ir realia tikrove.

6. TEGUL BUS PAGARBINTAS JO VARDAS

Bendroje Stanislavskio nuopelnų apžvalgoje liko veik visai nepaminėta jo paties vaidybinė kūryba. Genialus tai buvo aktorius, sukūręs ilgą eilę monumentalių figūrų, ryškių, pasakytume, skulptūrinių vaizdų. Apie tai tektų labai daug kalbėti ir vis būtų per maža pasakyta. Kam neteko Stanislavskio gyvo matyti ir girdėti, jokie aprašymai, jokie bendradarbių liudijimai niekuomet nenušvies jo kūrybinio žavumo, neatskleis jo meno

genialaus paprastumo paslapties. Savo meną Stanislavskis nusinešė į kapus. Toks jau aktorių likimas – su jų mirtimi baigiasi ir jų menas. Pasaulyje, net tuose pačiuose Rusuose, yra buvęs ne vienas genialus aktorius, – kas iš jų nūn beliko? Ir Stanislavskio atmintis nebūtų buvusi laimingesnė palikuonių širdyse, jei jis būtų buvęs tik aktorius, kad ir kažkaip galingas, nelyginant Šaliapino masto. Bet Stanislavskis buvo daug daugiau negu genialus aktorius: jis buvo mokytojas ir išradėjas, palikęs konkrečių nenykstančių vaisių.

MDT – Stanislavskio kūrybos vaisius. Teisybė, MDT jis organizavo ir kūrė lygiomis teisėmis su Nemirovičium-Dančenka. Teisybė, itin raiškūs MDT raidos momentai yra susiję kaip tik su Nemirovičiaus-Dančenkos vardu. Net Čechovo dramaturgiją surado ir įvertino Nemirovičius-Dančenka, – Čechovo, kuris veikiai pasidarė MDT veiklos kelrodė žvaigždė ir simbolis. Nemirovičius-Dančenka net daug vargo padėjo, kol įtikino Stanislavskį ryžtis vaidinti Čechovo pjeses. Negreit Stanislavskis įkalbinėjimams pasidavė, – negreit suprato Čechovo ir būsimos MDT kūrybos paslaptį. Nemirovičius-Dančenka davė ne vieną labai ryškų spektaklį, jį organizuodamas ir režisuodamas, jis sudarinėjo laukujes teatro gyvenimo sąlygas, rūpinosi teatro pripažinimu plačioje visuomenėje, varė tarytum teatro vidaus ir užsienio politiką. Visa tai tiesa. Ir vis dėlto MDT be Nemirovičiaus-Dančenkos būtų galima įsivaizduoti, o be Stanislavskio – ne.

Nemirovičius-Dančenka, plačiai apsišvietęs rašytojas, geras režisierius, neblogas dramaturgas, buvo tarytum MDT protas, o Stanislavskis, karštas temperamentingas entuziastas, buvo to teatro širdis. Nemirovičius-Dančenka – kūnas, o Stanislavskis – siela; Nemirovičius-Dančenka – praktiškas šeimininkas, o Stanislavskis – įkvėptas nenuorama, kūrėjas pasišventėlis. Labai skirtingi buvo jųdviejų savumai. Pradžioje, ir tai gana ilgą laikotarpį, jie dirbo vieningai, vienas kitą papildydami: Ilgainiui skirtumas didėjo, į senatvę jų keliai jau išsiskyrė, pasidarė sunku jiems besusikalbėti. Tas skirtumas pasireiškė ypač pastarai-

siais laikais ir MDT veikloje, kai Stanislavskis dėl susilpnėjusios sveikatos pasitraukė iš MDT vadovybės, kuri pateko vieno fiziškai stipresnio Nemirovičiaus-Dančenkos įtakon. Pastaraisiais laikais MDT veikloje atsirado tokių reiškinių, kurių Stanislavskis gal niekuomet nebūtų toleravęs.

MDT – didis, galingas Stanislavskio kūrinys, įamžinąs jo vardą. Ir vis dėlto jis toli gražu neišsemia Stanislavskio nuopelnų teatro, meno, žmonijos kultūros istorijai.

Stanislavskiui dar gyvam tebesant, jo vardą buvo apsupusi saulėta legenda. Einą Stanislavskio lankyti ne tik jaunuoliai, bet ir nusipelnę, plačiai pripažinti talentingi meno veikėjai ilgai tardavosi, kaip reikės, atėjus pas jį, elgtis, ko pasiklausti, kas iš jo žodžių itin įsidėmėti. Laimingi būdavo tie, kuriems tekdavo išgirsti Stanislavskio gyvas žodis, – jis jau jų širdyse niekuomet neužges. Ėjo int Stanislavskį žmonės pasiklausyti jo išminties, nelyginant senųjų laikų maldininkai pas pranašą. Gyva kuriamoji legenda skaidria aureole apsupo to „rusų teatro patriarcho" herojišką paveikslą, šešėliu pridengdama to nepaprasto žmogaus realiuosius bruožus, – realųjį žmogų, kuriame liepsnojo kaitri meilė menui, kuris rūsčiai negailestingus reikalavimus kėlė kiekvienam, kas dirba meno srityje, – kuris nežinojo jokio pasigailėjimo tiems, kurie iškreipia ir nustelbia tikrąjį meną, kuris dar mažiau gailėjosi pats savęs, su įkvėptu atkaklumu siekdamas savo meno tikslų ir kitus į juos vesdamas tikrai tarytum pranašas koks.

Ne vienas teatro istorikas nusiskundžia, kad baisiai sunku esą pilnybėje aprėpti paveikslą to žmogaus, kuris savyje jungė aktorių ir režisierių, filosofą ir išradėją, mokytoją ir išminčių.

Stanislavskis, aistringas maištininkas, atkaklus ir nepailstamas naujų meno kelių radėjas, rūstus mokytojas, visur ir visuomet siekė vieno ir to paties tikslo – suprasti ir teisingai reikšti žmogų. Jis rūpinosi, kad scenoje kuriamieji vaizdai organiškai gimtų ir, sistemingai juos auklėdamas, išsprendė daug problemų, išaiškino daug prieštaravimų, nušvietė daug paslapčių, kurios iki šiol atrodė neišsprendžiamos. Visa tai darė

nepakęsdamas sceninės melagystės, šaukdamas eiti teisybės keliu. Štai repeticijų metu, repeticijų, kurias mokėdavo paversti nuostabiais meno kūriniais, tikrindamas aktoriaus darbą, jis šaukdavo: netikiu! Ir aktorius turėdavo dirbti, nesivaržydamas laiku, kol Stanislavskis pagaliau ištars: tikiu!

Tikiu tavo teisybe! – pagrindinis Stanislavskio kriterijus. Jis pats scenos teisybę apibrėžia:

> Scena yra teisybė; scenos teisybė yra tai, kuo nuoširdžiai tiki tą momentą aktorius. Net *aiškus melas teatre turi virsti teisybe*, nes kitaip nebus meno. Kad to galėtų pasiekti, tai yra, kad melą paverstų teisybe, aktoriui yra reikalinga išlavinta vaizduotė ir pasitikėjimas žmonėmis, artistiškas jautrumas teisybei ir teisybiškumui savo sieloje ir savo kūne. Visi šie savumai ir padeda aktoriui storžieviška scenos melą paversti grakščiausia *teisybe, pasireiškiančia aktoriaus santykiuose su įsivaizduojamuoju pasauliu.*

Stanislavskis, kaip aktorius, priklauso rusų teatro istorijai ir praeičiai. Stanislavskis kaip teatro filosofas, poetas ir ideologas, kaip rūstus mokytojas kurti scenos meną, pagrįstą teisybe, priklauso visam pasauliui – ir ateičiai.

Didinga ir sunki yra jo sistema, sunkiai prieinama ir suvokiama, iš knygų gal net neišmokstama, nelyginant tas tikėjimas, kuris be gerų darbų yra negyvas, kuris be apaštalų gyvo žodžio ir pavyzdžio neatsiveria netikėlio širdžiai. Nenuostabu, kad iš Stanislavskio tezių nuolat daromos klaidingos išvados ir jo teisybė praktiškai nuolat yra iškraipoma. Ne be reikalo La Fontaine'as juokėsi, kad meduje musių daugiau nuskęsta negu acte... Galbūt todėl Stanislavskio sistema, vis plačiau ir plačiau aprėpianti rusų teatrinį gyvenimą, taip pamažėli teslenka į Vakarus, – ją skelbia jo mokiniai, nelyginant naujos teatrinės tikybos misionieriai, šviesdami neparuoštų neofitų dvasią. Tie, kurie jau kartą perėjo į Stanislavskio teatrinę tikybą, kurie pajuto jos visą grožį, visą jėgą, jos naudingumą aktoriui, nes ji leidžia su nedideliais net talento duomenimis pasiekti didelių vaisių, tie jau niekuomet nuo jos nebeatsitrauks. Žymusis Stanislavskio mokinys Mykolas Čechovas žinojo, ką jis sako, kai mokytojo sistemą pavadino tikru stebuklu.

Šiaip ar taip, Stanislavskio sistema, jo kūrybinė pamoka, jau net dabar yra pasidariusi tarptautinė brangenybė. Sistema, gimusi rusų žemėje, išaugusi iš rusų gyvenimo patyrimo, specifinių rusiškų elementų faktiškai neturi. Ji yra lygiai naudinga ir tinkanti visoms tautoms ir visiems geografiniams plotams. Netinka ji tiktai meno amatininkams, verteivoms, apsigimusiems „chalturščikams" ir tinginiams. Stanislavskio sistemos universalumas ir patikrina jos kūrėjo vardui nemarumą pasaulio teatro, pasaulio kultūros istorijoje.

Stanislavskis kaip gaivinanti legenda liko gyventi tūkstančių širdyse, o jo darbo, mokinių, net mokinių mokinių tęsiamo, vaisiais džiaugiasi milijonai ir didingąją kūrybos praeitį verčia nesibaigiama negęstama dabartimi. Su didžiausia padėka nusilenkiant prieš Stanislavskio žygį, priderėtų sušukti B. Kellermanno maldingais žodžiais: „Tegul bus palaimintas praeities įstatymas, nes jis mūsų dienas daro naujas!"

[FIODORAS ŠALIAPINAS]

Didžiųjų žmonių gyvenimo aprašymas, šiek tiek įmanomiau parašytas, visuomet yra įdomus ir pamokomas. Įdomus jisai net ir tuomet, kai patsai gyvenimas praslinko nesudėtingai, ramiai ir lygiai, be vidujų sukrėtimų ir laukujų perversmų. O gyvenimo istorija tokių žmonių, kurių visa žemiškoji kelionė – tapradis pasiryžimas, sukrėtimai ir perversmai, kova ir kilimas, laimėjimai ir neaprėpiama širdgėla, tarytum gyva kuriama legenda, – tokių žmonių gyvenimo istorija mums, pilkiesiems žmoneliams, ne kartą esti ne tiktai stiprybės versmė, bet ir paguoda nusiminimo valandą, ir padrąsinančioji viltis.

Rusų žemės sūnus Fiodoras Šaliapinas buvo vienintelis pasaulyje: su niekuo nepalyginamas, niekur lygių neturėjęs – ir jo gyvenimo eigos, ir jo padirbtųjų darbų atžvilgiu. Ir jo visas gyvenimas – tarytum tikra fantastinė legenda. O mums, lietuviams, ji yra dvigubai įdomi ir brangi.

Mes, lietuviai, – šios žemės mažųjų vaikai. Beveik visa mūsų šviesuomenė yra kilusi iš sodžiaus, kaip daina sako – iš bakūžės samanotos. Jai teko pereiti sunkus ir rūstus kelias, kol ji iškopė į gyvenimo paviršių. Ir mūsų priaugančiai šviesuomenei, matyti, dar ilgai teks eiti tas pats kelias, reikalaująs daug drąsos, stiprios valios, atkaklios vilties.

Šaliapinas buvo kilęs iš gyvenimo apačios, iš šio pasaulio mažųjų tarpo. Rūstus vargas pasitiko ir palydėjo jo jaunąsias dieneles. Ir vis dėlto dvasios stiprybė, pasiryžimas gyventi ir būti ilgainiui atvedė jį į tokius laimėjimus, atvedė į tokias gyvenimo viršūnes, apie kurias ne kiekvienam mirtingajam ir pa-

svajoti būtų drąsu – galva apsvaigtų. Prisimindamas Šaliapino gyvenimą, mokaisi gerbti žmogų, dvasios stiprybę, kūrybinę jėgą. Šaliapino pavyzdys rodo, kad nėra kliūčių, kurių pasiryžusi kurianti dvasia nenugalėtų. Šaliapino pavyzdys grąžina nusivylusiam viltį, nusiminusiam – pasitikėjimą, o pasitikinčiam ir drąsiam įžiebia naujos stiprybės.

Šaliapinas – rusų žemės sūnus. O Rusija, sako, esanti neaprėžtų nežinomų galimybių žemė. Gal tiktai Rusijoje ir tegalimi tokie reiškiniai, kaip Šaliapino gyvenimiškasai kelias? Ak, ir mūsų Kipras Petrauskas, senas Šaliapino bendradarbis, ar nepakartojo Lietuvos sąlygose Šaliapino gyvenimo pavyzdį?

Šaliapinas, žinoma, nepaprastas buvo žmogus. Tokių ištisais šimtmečiais tenka laukti. Netenka nė bandyti jo asmenį ir gabumus trumpai apibrėžti, – neįmanoma. Reto grožio balsas, meistriškas mokėjimas jį valdyti, – tai buvo Šaliapinas, bet ir dar – ne Šaliapinas. Daug buvo pasauly gerų dainininkų, turinčių gražų balsą ir mokančių gerai dainuoti. Šaliapinas gi iš geriausiųjų dainininkų tarpo išsiskyrė savo artistiškumu, savo nepalyginamu mokėjimu kuriamuosius vaizdus vaidybiškai išryškinti, sudvasinti, pripildyti giliu viduju turiniu. Visa tai, ką mes vadiname genialia vaidyba, sulieta su maloniu gražiu balsu ir meistrišku mokėjimu dainuoti, – ir darė Šaliapiną vieninteliu pasaulyje.

Šaliapinas – rusų žemės stebuklas. Stebuklas – kaip Tolstojus, Dostojevskis, Musorgskis, Stravinskis... Šaliapinas – rusas kiekvienu alsavimu, kiekvienu kraujo lašeliu. Jis – organiškas gaivalinis rusų dvasios reiškėjas. Kai jis dainuodavo, pavyzdžiui, Borisą Godunovą, žiūrovą net siaubas nukrėsdavo: kažkaip atrodydavo, kad per neaprėpiamas lygumas atsiūbuoja, tarytum koks okeanas, visa Velikorosija. Ir vis dėlto visame pasaulyje nebuvo tokio kampelio, kur Šaliapinas būtų buvęs svetimas, nesuprantamas, kur jis nebūtų širdžių jaudinęs net labiau negu savieji garsūs kūrėjai.

Šaliapinas, rusų dvasios galybės reiškėjas, pasidarė viso pasaulio pilietis, visai žmonijai savas, visoms rasėms suprantamas

ir artimas. Šaliapinas gyvu pavyzdžiu mūsų akyse parodė, kaip grynai tautinis menas darosi tarptautinė brangenybė.

Negalima nesijaudinti sekant tokio žmogaus, kaip Šaliapinas, gyvenimą, ypač gyvenimo pradžią, kada teko skurdžiai vargti ir sunkiai kovoti, – kada nuosavomis rankomis teko atplėšinėti užkeltieji į pasaulį vartai. Tokius dalykus Šaliapinas ir aprašinėja šiuose savo atsiminimuose, – jaudina, džiugina, guodžia, skatina ryžtis.

Žinoma, šiuose Šaliapino atsiminimuose, šalia autobiografinių duomenų, yra įsibrovę ir gerokai literatūrinio elemento. Šis tas sukaupta, šis tas nusukta, šis tas padailinta, šis tas patyrusio *rašytojo* ranka paredaguota, – Šaliapinas didis buvo menininkas, bet ne rašytojas, – bet visa tai nestelbia ir tikrosios gyvenimo teisybės.

Ne Šaliapino kaltė, kad jo gyvenimas buvo kaip herojinė legenda, susiliejanti su teisybe!

Šaliapino atsiminimai bus viena pačių maloniausių ir naudingiausių knygų mūsų jaunimui, – mūsų bręstantiems, augantiems, nežinomiems dvasios herojams – būsimiems herojinio gyvenimo ir legendinių žygių kūrėjams.

MŪSŲ TEATRO RAIDA

1. Praeities palaikai. Mūsų teatro raidą, Lietuvos politinę nepriklausomybę atgaivinus, apibrėžia tie patys veiksniai, kurie nulėmė ir kitų mūsų kultūrinės veiklos sričių darbo eigą, ne kartą – ir viso mūsų visuomeninio bei valstybinio gyvenimo raidą. Tie veiksniai – visur tos pačios prigimties, skirtingai įvairiose srityse pasireiškę. Svarbesnieji jų būtų galima trumpai pažymėti: 1) praeities palikimas, – paveldėtieji praeities palaikai, 2) darbininkų pasiruošimas darbui, – atneštinės mokyklos elementų įtaka, 3) materialinės ir moralinės aplinkybės, kuriose teko darbus dirbti, ir 4) individualiniai atskirų veikėjų įnašai, pasireiškę įvairiose kūrybos srityse.

Teatro kūryboje gal ryškiau negu kur kitur pasireiškia vadinamasai *kultūrinių pergyvenimų dėsnis*: tas ar kitas veiksnys, kartą įėjęs į dvasinės veiklos reiškimąsi, nedingsta be pėdsakų; gali jisai pasilikti toliau savaime egzistuojąs, gali jisai, iš apčiuopiamumo išnykdamas, pašaukti kitus reiškinius, jaučiamas juose kaip sudėtinė dalis ar net visai nejaučiamas, – gali jis pagaliau reikštis tik naujos veiklos reiškinius lyg nesąmoningai nuspalvindamas. Šių pastarųjų praeities pasireiškimų gal daugiausia suvokiame mūsų teatro raidoje.

Nepriklausoma Lietuva teatro srityje iš praeities tiesiogiai nedaug ką tepaveldėjo.

Pirmieji organizuoto lietuviško teatro reiškiniai, vadinamasai *lietuviškų vakarų* teatras, prasidėjo pačioje XIX amžiaus

pabaigoje, tiksliau, XIX ir XX amžių sanvartoje – Vilniuje, Rygoje, Peterburge. Tai buvo reti ir sunkiai organizuojami spektakliai. Tik nuo 1904 metų *lietuviški vakarai* paplito po Rusijos didmiesčius, kur lietuvių gyventa, sušvito Vilniuje ir Kaune, pasklido po visą Lietuvą. Prie įvairių lietuviškų organizacijų miestuose ėmė spiestis artistų mėgėjų būreliai, kai kur susibūrė net specialios draugijos, kurių pagrindinis tikslas buvo „lietuviškų vakarų" organizavimas (pvz., Vilniuje, Peterburge, Panevėžyje, Šiauliuose ir kt.). Dabartine terminologija tariant, tai buvo lietuviško teatro, kad ir ne nuolat veikiančio, organizavimas bei išlaikymas. Šitokių specialių draugijų atsiradimas buvo jau žymi pažanga. Tai buvo daugiau ar mažiau sąmoninga pastanga vaduotis iš mėgėjiško diletantizmo, eiti į profesinį teatrą. Tiesa, tos draugijos apie profesinį teatrą tikrąja prasme tiktai svajoti tegalėjo. Niekas nė nesitikėjo iš teatro pragyvensiąs. Ir tų tarytum specialistų draugijų nariai buvo priversti pragyvenimui ieškoti lėšų kur kitur, lietuviško teatro darbui tegalėjo atiduoti savo laisvalaikio dalį. Labai retai kur tebuvo bandoma atlyginti režisieriams (pvz., Vilniuje, Peterburge), kai kur buvo bandoma šiek tiek mokėti ir aktoriams, spektaklio dalyviams, o apskritai buvo pasitenkinama bendra spektaklio dalyvių vakariene. Aktoriams tai buvo idėjinis darbas (ne kartą, žinoma, ir pramoga), pajamos eidavo draugijai, kurios „naudai" spektaklis buvo ruošiamas. Tos draugijos ir žiūrėdavo į „lietuviškų vakarų" teatrą kaip į svarbų savo pajamų šaltinį.

Antroji priežastis, trukdžiusi susikurti profesionalų teatrą, – tai to paties profesionalizmo, darbui pasiruošimo stoka. Nebuvo žmonių, tam darbui pasiruošusių, išėjusių atitinkamą mokslą. Dažniausiai vaidintojų būrys buvo suspiečiamas *ad hoc*. Kai kur buvusi lyg ir pastovesnė aktorių trupė vis tiek buvo susidariusi iš tų pačių daugiau ar mažiau idealistiškai nusiteikusių diletantų, kokie visur ir visuomet esti teatro mėgėjų būrelio nariai. Retas kuris vaidintojų būrelio narys buvo matęs specialią, anaiptol ne pirmos rūšies, teatro ar net „deklamacijos" mokyklą. Tiesa, buvo vienas kitas ir kvalifikuotas veikėjas, bet jie jau dirbo rusų

teatruose ir lietuviškam teatrui galėjo atiduoti tik savo laisvalaikio nuotrupas, – ne kartą jie tai galėjo vogčiomis tedaryti.

Pagaliau jokiame Lietuvos ar Rusijos mieste neturėjome pakankamai savo visuomenės, kuri būtų galėjusi išlaikyti lietuviškąjį teatrą.

Lietuviškųjų vakarų teatras prieš karą suvaidino itin įžymų vaidmenį mūsų tautos atgijimui, gal nedaug temažesnį už literatūros vaidmenį, – ypač miestų lituanizacijos, lietuviškosios visuomenės organizavimo ir sodžiuose tautinio savarankiškumo auginimo reikalu. Tai buvo pirmiausia *tautinis* darbas, didelis darbas, bet į platesnius meninius uždavinius nė nesikėsinęs, nors įvairių draugijų įstatuose ir buvo kalbama apie meną ar, kaip tuomet sakydavo, „dailę". „Lietuviškų vakarų" teatro meniškumas jo buvimo nebūtų pateisinęs, jei nebūtų buvę vadovaujamasi tautinio darbo idealais.

„Lietuviškų vakarų" teatras gimė tarytum našlaitis, iš lietuviškosios praeities ne tik jokio kraičio, net jokio paviržio neatsinešdamas. Kadaise Lietuvoje egzistavęs jėzuitų globojamas tipingasai *mokyklinis* teatras „lietuviškų vakarų" teatrui jokių palaikų nepaliko. Negalima būtų pasakyti, kad jam įtakos turėjo ir šen bei ten Lietuvos dvaruose pasireiškęs lenkų mėgėjiškas teatras, – bet iki šiol tai nė nebandyta įrodyti. Mūsų tautinių apeigų („liaudies" ar „tautosakiško" teatro) įtaka buvo labai silpna, pasireiškusi protarpiais kai kurių apeigų scenon įvedimu bei lietuviškuose šokiuose ir žaidimuose, vykusiuose mėgėjiškoje scenoje bei žiūrovų salėje spektakliui pasibaigus. Didžiausias lietuviškumo elementas tuose „vakaruose" buvo lietuviškai skambantis, nors kartais ir labai klaikiai ištariamas žodis bei lietuvio vaidintojo psichika, kiek ji reiškėsi scenoje beveik jokios vaidybinės technikos nevaržoma. Spektaklių organizatoriai ir režisieriai būdavo paprastai studentai ar šiaip inteligentai, šį tą matę rusų bei lenkų teatruose ir tų teatrų įtaką atnešdami į lietuviškuosius vakarus štampų pavidalu. Tik vienas Peterburgo vaidintojų mėgėjų būrelis buvo laimingesnis, savo vadovu turėjęs profesionalą, Peterburgo M a ž o j o teatro aktorių K. G l i n s k į.

Šitokiu gana primityviu būdu į mūsų gimstantį teatrą atėjo rusų ir šiek tiek lenkų teatrų įtaka. Dabar jau be jokio mūsų tautinės savimylos įžeidimo galima atvirai pažymėti, kad mūsų gimstantį teatrą skatino ir veikė svetimos teatrinės kultūros veiksniai. Tuo nenorima pasakyti, kad rusų teatras būtų buvęs mūsų teatro tėvas. Jis buvo gal tik patėvis, gal dar tolimesnis giminė, bet jis buvo vis dėlto augintojas ir žadintojas tokiam našlaičiui, koks buvo mūsų „lietuviškų vakarų" teatras.

„Lietuviškų vakarų" teatras, nors ir netobulas, nors ir perdėm diletantiškas, nors ir nesiekęs platesnių meno tikslų, vis dėlto nedingo nepalikęs šiokių tokių pėdsakų mūsų teatrinei kultūrai. Jo paskatintas, velionis J. Vaičkus dar toli prieš Didįjį karą organizuoja beveik profesinę aktorių trupę – *Skrajojantį* teatrą. Teisybė, ir šio kolektyvo dalyviai, perdėm žalias jaunimas, buvo teatriniai diletantai, mažai kuo tesiskyrę nuo kitų mėgėjų, bet vis dėlto šis teatras buvo visų labiausiai panašus į organizuotą profesionalų trupę, drausmingai gyvenančią, turinčią pastovią vadovybę, siekiančią aiškiai teatrinių tikslų.

J. Vaičkus pirmas suprato didžiąją „lietuviškų vakarų" teatro nelaimę – aktorių diletantizmą, jis buvo *pirmas lietuvis*, įsteigęs lietuvišką teatro mokyklą. J. Vaičkaus nuopelnai mūsų teatro ir mūsų kultūros istorijai dar nėra pakankamai įvertinti. Ne mums spręsti, ar jo įkurtoji mokykla buvo gerai organizuota, ar negerai, – matyti, ji buvo tokia, kokią anais laikais buvo galima įkurti. Ją įkurdamas J. Vaičkus dar pats tebesimokė – ir universitete, ir teatro mokykloje, vienoje iš pačių geriausių Rusijoje – prie Aleksandros teatro Peterburge. Per didžiausią vargą ir skurdą, net ir alkį, nešė jis saviesiems mokiniams, tuomet pasišventėliams teatro idėjos kankiniams, visa, ką jis pats išmoko iš geriausių Peterburgo mokytojų. Tiktai tokia energija, teatro meilė, pasiaukojimas idėjai, kokiu pasižymėjo J. Vaičkus, galėjo duoti jau nepriklausomai Lietuvai daugiau ar mažiau išmokslintą profesinio teatro branduolį – Kurmytę, Vaičiūnienę, Vainiūnaitę, Kubertavičių, Dineiką, Stanulį – J. Vaičkaus mokinius!

Šis kolektyvas, techniškai daugiau ar mažiau paruoštas, buvo teatro meno atžvilgiu „lietuviškųjų vakarų" teatro vaisius, atėjęs į nepriklausomosios Lietuvos teatrą.

2. Profesinio teatro užuomazga. 1919 metais mūsų profesiniam teatrui buvo laikinai susidarę lyg ir du centrai – Vilniuje ir Kaune. Trumpam laikui Vilniuje įsikūrus komunistinių tarybų valdžiai, tuojau buvo išreikalautas iš Peterburgo K. Glinskis, kuriam buvo pavesta tuojau organizuoti nuolatinį profesinį lietuvių teatrą Vilniuje. K. Glinskis ėmė tuojau spiesti buvusius Vilniaus ir Peterburgo lietuvių teatro mėgėjus, plačiu mastu pradėjo ruoštis lietuvių teatro darbui, kurį nutraukė lenkų įsiveržimas į Vilnių.

Tuo pat metu Kaune mūsų profesinį teatrą ėmė organizuoti A. Sutkus, buvęs Komisarževskajos vardo teatro Maskvoje aktorius ir režisieriaus padėjėjas. Su vos susikūrusios Švietimo ministerijos parama buvo suorganizuotas *Tautos teatras*, – pirmas būtų galima pasakyti, mūsų valstybinis teatras (valstybės parama!). Laikai buvo sunkūs, Kaunas buvo vos ne karo laukuose, pinigų visur maža, teatro kolektyvo dalyviai – jauni žmonės, be atitinkamo techninio paruošimo. Suprantama, kad iš tokių jėgų ir tokiose aplinkybėse susikūręs teatras pajėgesniais laimėjimais pasigirti negalėjo. Valstybės parama veikiai nutrūko, ir teatras, kiek pavegetavęs gastroliuodamas po provinciją, laikinai turėjo savo veiklą nutraukti.

Bevykstant šiems įvykiams, atsitinka dar du dalykai, turėję ypatingos reikšmės mūsų teatro istorijai. Nuo Kauno taip netoli vokiečiai, lenkai, bolševikai, bermontininkai, dar beveik patrankų gaudimas girdėti. Šioje atmosferoje būrelis jaunų poetų ir dailininkų įsisteigia klubą – *Vilkolakį*. Steigimas vyksta karo lauko nuotaikoje. Užima vokiečių apleistą ir nežinia kam tuomet priklausantį namą Laisvės alėjoje, 3 num. (dabar jo vietoje stovi Ateitininkų namai), išlaužia vieną mūrinę vidaus sieną, pasidaro sceną, savavališkai prisijungia elektrą, be jokio patento įsisteigia bufetą ir pradeda „linksmuosius posėdžius" su improvizuojamais vaidinimais. Neturinčiame tuomet jokių kitų

teatrų ir klubų Kaune tieji vaidinimai turi didžiausią pasisekimą. Salė visuomet sausakimšai pilna stačių žmonių, – ne visi norintieji patekti net įsileidžiami. Publikai sėdėti yra vos keli paprasti suolai ir vienas sudužusio aeroplano propeleris. Užsienio atstovybių galvos, ant langų sustoję vargsta, „vaidinimų" žiūrėdami. Tai buvo Satyros, dažnai politinės satyros, improvizuoti linksmi vaidinimai. Vaidino visokių profesijų žmonės, perdėm teatro diletantai, net ne savamoksliai. Savaime suprantama, kad tie vaidinimai meninės formos nedaug teturėjo. Ir pats humoras, pati satyra toli gražu ne visuomet būdavo patenkinama. Kartais ji pasitaikydavo ir itin storžieviška. Retkarčiais čia vykdavo ir rimtesni meno reiškiniai, – čia debiutavo vienas kitas dainininkas, dabar užėmęs mūsų operoje įžymią vietą. Prie „Vilkolakio" ėmė glaustis ir grįžęs iš provincijos Tautos teatras, ypač kai „Vilkolakio" priešakyje atsistojo Tautos Teatro vadovas A. Sutkus, su savo bendradarbiais sugebėjęs ir tradicinius improvizuojamus vaidinimus padaryti meniškesnius. Netrukus „Vilkolakis" persikėlė į dabartinius Konservatorijos rūmus (Maironio 3). Čia jis nustojo klubo pobūdžio, pasidaro tikras satyros teatras. Jo spektakliai šiose patalpose kaitaliojasi su Tautos teatro spektakliais. Toksai jungtinis teatras vegetuoja keletą metų. Darbo sąlygos buvo labai sunkios, ypač materialinės. Gal pats įžymiausias šių dviejų teatrų (faktiškai vieno – dviveidžio) nuopelnas – tai visos eilės aktorių techninis paruošimas platesniam kūrybos darbui, kurį jie vėliau sėkmingai tęsė jau valstybiniame teatre (Kačinskas, Juršys, Siparis ir kt.).

„Vilkolakiui" linksmai politinėj nuotaikoj betriukšmaujant, patylomis susikuria Meno Kūrėjų Draugija, tiek daug nusipelniusi mūsų meno gyvenimui, – įkūrusi operos ir dramos teatrą, Meno mokyklos užuomazgą ir t.t. Draugija įkurta Stasio Šilingo iniciatyva ir veikė keletą metų jam uoliai bendradarbiaujant. Galima sakyti, draugija pradėjo merdėti nuo tos dienos, kada šis įžymus veikėjas ir organizatorius iš jos pasitraukė.

Operos teatrą suorganizuoti vyko palyginti lengviau. Tą darbą ėmėsi dirbti, toks patyręs, tokios aukštos teatrinės kultūros

asmuo, kaip Kipras Petrauskas. Jis atnešė vieno pačių geriausiųjų Europoje operos teatrų (Peterburgo Marijos teatras) tradicijas ir, kiek įmanydamas, skiepijo jas savo jauniems bendradarbiams. Kas be ko, ir operos organizavimas buvo vargingas, sąlygos buvo sunkios, kartais net komiškos. Nebekalbant jau, kad pats Petrauskas turėjo pirmajam operos – „Traviatos" – spektakliui baletą statyti, į operos reikalus turėjo įsikišti ir karo komendantas. Jis turėjo prigrūmoti kai kuriems orkestro dalyviams juos suimsiąs ar kur ištremsiąs, jei jie neis groti į operą. Mat kiti jų smuklėse grojo, kurios jiems geriau mokėjo, negu besikurianti opera siūlė. Nelabai jie ir tikėjo tokio naujagimio, kaip lietuviškoji opera, amžiaus patvarumu... Tačiau visos tragiškos ir komiškos kliūtys buvo nugalėtos, pirmas operos spektaklis įvyko vakare 1921-ų, Naujus metus pasitinkant. Dabartiniam mūsų jaunimui, anų laikų nemačiusiam, vargiai įmanoma suprasti ar įsivaizduoti tasai vyresniosios kartos entuziazmas, su kuriuo buvo pasitikta pirmoji lietuviška opera, nors dar tokia netobula, tokia dar girgždanti. Bet tuomet dainavo Kipras, – jaunas lieknas spindįs gražuolis. Ir negailėjo jis savo jaunatvės stiprybėje subrendusio balso, – ir dainavo gi jis tuomet! Laimingai išėjęs iš varžytynių su įžymiausiuoju didžiosios Rusijos tenoru Sobinovu, pats prieš porą metų buvęs Peterburgo Marijos teatro pažiba, užplėšė dabar „Traviatos" Alfredą lietuviškai! Kiekvienas Europos didmiesčių operos teatras tokiu Alfredu būtų galėjęs pasididžiuoti.

Daug sunkiau vyko dramos teatras suorganizuoti.

Netrukus iš lenkų užimto Vilniaus atvyko K. Glinskis su savo trupe ir ilgesnį laikotarpį laikė ją organizuotą, pasivadinusią *Vilniaus studija*. Atsirado ir J. Vaičkus su savo mokiniais. Atsirado ir Andrius Oleka-Žilinskas, pats vienas, be jokių mokinių, bet pats buvęs dar visai jaunas, vos pradedąs teatro darbą Stanislavskio mokinys. Buvo Kaune ir prieš karą plačiau pasižymėjęs „lietuviškųjų vakarų" teatro rengėjas bei režisierius A. Vitkauskas, senas kaunietis. Buvo ir A. Sutkus su savo bendradarbiais. Kiekvienas iš jų, išskiriant A. Žilinską, turėjo

ne tik savo mokinių, bet ir savo šalininkų platesnėje visuomenėje. Kiekvienoje grupėje buvo ir tinkamesnių teatro darbui žmonių, ir mažiau tetinkamų. Tačiau atskirai ta ar kita grupė negalėjo sudaryti rimtesnio teatro branduolio. Reikėjo kuriuo nors būdu susitarti, atrinkti iš visų grupių gabesniuosius. O šis darbas pasirodė esąs itin sunkiai įvykdomas. Dar sunkiau buvo susitarti dėl dramos vadovo – režisieriaus. Susidarė beveik priešrevoliucinė ispaniška padėtis: generolų daug, o tų kareivių taip maža. Visiems generolams vietos neužtenka, o kurį iš jų padaryti štabo viršininku – kas juos žino?! Į pirmąją vietą prasiskverbė J. Vaičkus – vis dėlto jis buvo geriausios trupės vadovas. Meno Kūrėjų Draugijos valdyba dramos teatrui vadovauti pakvietė Vaclovą Biržišką, dabar profesorių, tuomet buvusį mūsų kariuomenės karininką. Tokiu būdu Vac. Biržiška buvo faktiškai mūsų valstybinio dramos teatro direktorius, nes netrukus dramos ir operos teatrus iš draugijos perėmė valstybė. Vaclovui Biržiškai, iš dalies gal net kariškos drausmės priemones pavartojant, pavyko suorganizuoti pastovesnę dramos trupę ir pradėti kūrybinį darbą. Teisybė, jis direktoriavo vos kelis mėnesius, bet profesinis dramos teatras vis dėlto jo pastangomis, jo vadovaujamas buvo įkurtas.

Apie bet kuriuos stambesnius meno laimėjimus anais laikais dar netektų kalbėti. Pats teatro buvimas, jo tolydis nenutraukiamas darbas pats savaime buvo jau didelis daiktas. Buvo sudarytas tvirtas pagrindas ateities darbams. Ir kas svarbiausia – buvo tuomet gražaus entuziazmo ir skaidraus idealizmo. Kad jo tik tiek būtų visais laikais!

Meno Kūrėjų Draugija, įkūrusi operą ir dramos teatrą, suruošusi dailės parodų, įsteigusi Meno Šventę, švenčiamą gegužės pirmą dieną, – iškilmingai, su himnais, su dainomis, su vėliavomis ji buvo švenčiama! – pradėjusi Meno mokyklą ir savo įstaigas perleidusi Švietimo ministerijai, kažkaip nebeteko tvirtesnio pagrindo. Paskendo ji įvairiuose vaiduose, vos vos vegetavo, delsdama mirti, įvairiai persiorganizuodama dar keletą metų, kol pagaliau visai užgeso.

Amžino atilsio pavėlavusiai mirti velionei – dideli jos buvo nuopelnai mūsų teatro, mūsų kultūros raidai!

3. Teatras valstybės žinioje iki 1926 m. Teatrui, perėjusiam valstybės žinion, tariant, jaunosios dienelės buvo labai nelengvos. Darbą trukdė įvairios sunkybės. Viena iš tokių kliaudžių – tinkamos patalpos stoka. Pradėta remontuoti senas Kauno miesto teatras, priglaudęs tuomet po savo pastoge ir gana triukšmingą smuklę su atskirais kabinetais. Remontas nusitęsė netikėtai ilgai, o teatrui tuo tarpu teko glaustis išsinuomotoje itin nepatogioje Tilmanso fabriko salėje. Liūdnos buvo darbo aplinkybės. Ilgai vargta ir teatro vadovybę beformuojant. Direktoriumi buvo paskirtas Liudas Gira, netrukus teatro direktoriaus kėdėje susėdo net trys geri vyrai – Gira, Rucevičius, Kernauskas. Ilgainiui pastarieji du triumvirato nariai kažkaip patylomis išnyko, savo direktoriavimo jokių pėdsakų nepalikę, – viešumai liko vėl vienas Liudas Gira. Taip jis ir valdė teatrą, kol 1926 metais į švietimo ministerius atėjo prof. Čepinskis.

Visą šį laikotarpį galima būtų pavadinti *konsolidaciniu*.

Kaip sakyta, iš praeities mūsų teatras mažai ką tepaveldėjo. Operai jisai teturėjo tiktai vieną Kiprą Petrauską. Vėliau pasireiškusios jėgos (Grigaitienė, Kutkus, Sodeika...) tuomet dar buvo jauni, mažai teprityrę. Visa kita – žalias jaunimas, į operos sceną įžengęs tiktai Lietuvoje. Reikėjo jam drauge ir eiti „operos meno pradžios mokslas“, ir kurti. Trūko muzikų, trūko jėgų, trūko balsų. Pavyzdžiui, lyriniai sopranai dainavo koloratūrinių sopranų partijas, o dramatiniai – mezzo sopranų. Teatrui gal taip ir reikėjo, gal tai buvo neišvengiama, – tespręs ir teis bešališka istorija. Tik ne vienas teatro bendradarbis šitokiame perdėtame darbe – ne dėl savo kaltės – palūžo, sugadindamas savo gyvenimą, prakeikdamas savo dalią. Sunkiai vyko ir režisūra, nuolat besikeisdama. Operą režisavo Arbeninas, Sutkus, Viekovas, – pirmas ir paskutinis ilgainiui susilaukdami daug priekaištų. Vis dėlto operoje sugebėta ne tik susiorganizuoti, bet ir taip toli nueiti, kad pastatyta visa eilė stambių ir sunkių

veikalų, kaip „Faustas", „Eugenijus Onieginas", „Carmen", net „Lohengrinas"! Tai jau labai dideli dalykai.

Kuri nors operų pastatymo linkmė tuomet dar negalėjo pasireikšti. Buvo tik pavienių menininkų individualūs nuopelnai.

L. Girai teatrui bevadovaujant, gimė ir trečioji teatro šaka, baletas, kaip savarankiškas menas. Pat pradžioje jis buvo tik tarytum nemokamas priedas prie operos; jam retkarčiais vadovavo daugiau ar mažiau prityrę šioje srityje darbininkai (O. Dubeneckienė...). Giros rūpesčiu atsikviestas specialistas baletmeisteris P e t r o v a s ėmė ruošti atskirus baleto spektaklius ir, kas svarbiausia, rimtai pradėjo baleto mokyklos darbą, ruošdamas būsimus baleto menininkus. Mūsų baletas tuomet dar tebebuvo lopšyje, buvo dar labai diletantiškas, daug svėrė dar savamoksliai mėgėjai. Vis dėlto atskiros meno šakos – baleto – pradžia buvo vienas iš įžymesnių L. Giros direktoriavimo nuopelnų. Baletas susilaukė atsakingo ir autoritetingo vadovo, – ateities darbams galima buvo ruoštis su visu rimtumu.

Valstybės dramos tolimesnis organizavimas vyko ne taip sklandžiai. Teisybė, „generolų" skaičius sumažėjo. J. Vaičkus, susidėjus aplinkybės, išvyko Amerikon „laimės ieškoti", savo mokinius palikęs Valstybės teatro branduoliui. A. Žilinskas išvyko toliau tęsti studijų ir įgyti „teatrinio stažo" S t a n i s l a v s k i o vadovybėje. A. Vitkauskas kažkaip savaime pasiliko nuošaly nuo teatro darbų. O A. Sutkus su visa savo tuomet dar jauna energija ėmė vadovauti suteatralėjusiam „Vilkolakiui" ir atgijusiam Tautos teatrui, sunkiai kovojusiam dėl teisės gyventi. Valstybinio dramos teatro vadovu pasiliko vienas K. Glinskis, kuriam į pagalbą netrukus iš Rusijos atvyko Borisas Dauguvietis.

Tai buvo pirmas ir vienintelis kiek ilgesnis laikotarpis, kada Kaunas – vienintelis miestas pasaulyj – turėjo du nuolatinius lietuvių dramos teatrus. Nei vienas, nei antras kol kas dar negalėjo būti stipresnis meninis organizmas, nors jų dviejų rivalizacija protarpiais būdavo itin aštri.

Valstybinis dramos teatras tebegyveno dar formavimosi laikotarpį. Jo dalyviai skyrėsi savo mokykline praeitimi, darbo supratimu ir sceniniu patyrimu.

Trupės branduolys – J. Vaičkaus mokiniai. Tai buvo, apytikriai tariant, vadinamosios psichologinės vaidybos atstovai, – bent pats J. Vaičkus ją taip vadindavo. Čia reiškėsi Peterburgo Aleksandros teatro vaidybinės tradicijos. Žinoma, tiek, kiek jas galėjo reikšti dar nesuradę savo kelio J. Vaičkaus mokiniai, kuris savo rėžtu, Aleksandros teatro matu imant, pats tebebuvo mokinys, dar nesuspėjęs plačiau pasireikšti. Trupėje buvo ir gerokai mėgėjiškumo pažymių, atneštų iš mėgėjų kuopelių praktikos su neišvengiamu šiais atvejais diletantizmu ir dar mažiau išvengiamu pretensionalumu. Buvo čia ir Maskvos Dailės teatro, nors ir gana tolimų, vaidybos metodų atgarsių. Buvo šiek tiek ir rusų teatrinio provincializmo atspindžių. Visa tai suderinti, suvienodinti, visa tai suliedinti į kūrybinį organizmą nebuvo taip lengva. Juo labiau kad dar pakankamai nesubrendusių, ypač pradedančiųjų darbą menininkų tarpe, visuomet reiškiasi per daug doktrinizmo, pereinančio net į meniškąjį sektantizmą. Pagaliau ir savo darbo metodika nebuvo vieningi. K. Glinskis rėmės patyrimu, įgytuoju Peterburgo Mažojo teatro darbuose, o Dauguvietis – Peterburgo Liaudies Namų teatre, kur jis buvo režisierium.

K. Glinskis šiame laikotarpyje daugiau pasireiškė kaip režisierius, – vėliau režisūroje jam nebeteko niekuomet tiek dirbti. Jis buvo tarytum elegantiškosios vaidybos, jei tik taip galima būtų pasakyti, atstovas. Mažai dėmesio tekreipdamas į scenovaizdžio meniškumą, jis visą dėmesį sukaupė ties aktoriumi, besirūpindamas aktorių judesių, mostų, mimikos, intonacijų dailumu. Dailumas čia kartais gal net daugiau svėrė negu meniškumas. Net vaizduojamųjų personažų psichikai išryškinti pirmiausia buvo vartojamos sceninės padailinimo priemonės, Glinskis pirmasai susirūpino vargu, deja, ir nūdien mūsų teatre dar nenugalėtu, – sceninio žodžio kultūra.

Mokėti žodį scenoje ištarti, mokėti jį publikai paduoti, kad jis būtų prasmingas, turiningas ir savo skambesiu žavėtų, – tai

didelis daiktas. Nūdien tai padaryti gal tiktai vieni prancūzai temoka, iš dalies – ir Varšuvos teatrinė mokykla, o rusiškoji mokykla dar čia gerokai negaluoja. Pats K. Glinskis – geras sceninės elegancijos ir sceninio žodžio meistras. Sakysime, Schillerio poezija mūsų scenoje meniškai skambėjo tiktai iš K. Glinskio lūpų. Galima su K. Glinskio šiek tiek deklamacine patetika nesutikti, galima gal net rūsčiau ją pakritikuoti, bet negalima nepripažinti ir nuopelnų. Schillerio pjesių vaidyboje jau tūkstantį kartų geriau glinskinė patetika, negu mums dabar tiek pažįstama, net įprasta, tauriosios poezijos margaspalvė vulgarizacija.

Deja, K. Glinskio, pasakytume, kūrybinis diapazonas buvo siaurokas, buvo gal net aprėžtas. Galimas daiktas, jis todėl ir pasiliko geras aukštos teatrinės kultūros aktorius, tam tikros pjesių rūšies režisierius, bet ne lietuviško teatro formuotojas. Šis darbas teko dirbti antrajam dramos vadovui. Borisas Dauguvietis iš pat pradžios pasižymėjo kaip itin plataus kūrybinio diapazono režisierius. Vos atvykęs iš Rusijos, jis pasireiškė kaip neišsemiamos energijos, beveik sienų bei negalimybių nežinančios vaizduotės režisierius improvizatorius.

Jei menininkas nuo poeto skiriasi tuo, kad menininkas savo kūrinį nuolat tobulina, taiso, dailina, kol randa tiksliai išbaigtą, visiškai jį patenkinančią formą, o poetas tenkinasi tuo, kas gimė įkvėpimo valandą, tai B. Dauguvietis nuo pat savo darbo pradžios Lietuvoje buvo poetas. Įkvėpimo pagautas, jis galėjo sukurti nuostabių dalykų, aukštų meninių vertybių, bet greta jų jis galėjo toleruoti savo kūriniuose vulgariškumus, kartais net ameninius, net antimeninius elementus. Toks jau yra visų poetų, nenorinčių tapti menininkais, likimas. Galimas daiktas, šis, pasakytume, poetiškasai Dauguviečio kūrybos savumas neleido vieningai susispiesti aplink jį bendradarbiams ir žiūrovams.

Įvairiopa, marga valstybinės trupės dramos sudėtis, skirtingi, kartais net priešingi, abiejų režisierių kūrybiniai keliai neleido kol kas susidaryti vieningam kūrybiniam kolektyvui, o pačiam teatrui pradėti aiškesnę darbo linkmę.

Tautos teatras tuo tarpu buvo vieningesnis. Ir vadovą jis turėjo vieną – A. Sutkų, ir teatro dalyviai – žalias jaunimas, Sutkaus mokiniai, o scenos darbe dar jaunesnis. Jaunimas – nepatyręs, bet lankstus ir paklusnus. Šiame laikotarpyje A. Sutkus buvo visiška Dauguviečio priešybė. Kiek Dauguvietis entuziastas ir įkvėpimo režisierius, tiek Sutkus – sąmoningas ir racionalistas. O racionalizmas visuomet veda į formą, kuri, nors ir keista, ne kartą nuskriaudžia turinį. Ir Tautos teatro veikla buvo daugiau susispietusi ties forma. Gal tai buvo ir neišvengiama, jaunimui gal pirmiausia ir reikėjo duoti formą. Tiktai jį turiniu pripildyti, ji psichologiškai pateisinti ne visuomet buvo įmanoma, – per sunkus jaunimui gal tai buvo uždavinys. Sunkiai įveikiama forma darbo procese pasidaro kartais darbo tikslu, o forma kaip tikslas niekuomet dar nieko nejaudino.

Sutkaus atneštoji į Lietuvą Fiodoro Komisarževskio teatrinė metodika, atsidūrusi visiškai dar neparengtoje dirvoje, negalėjo duoti patvaresnių ar labiau įtikinamų vaisių. Racionalistinis menas visuomet dvelkia kažkokiu šaltumu, o visuomenės sluoksniuose susidarė nuomonė, kad Sutkaus teatrinė teorija (jis parašė nemažai straipsnių teatro reikalu) yra geresnė negu jo praktika. Vis dėlto Tautos teatro buvimas gerokai jaudino valstybinį teatrą, visą laiką versdamas jį budėti, skatindamas pasispausti. Koks teigiamas veiksnys meno reikaluose esti varžybos!

Bet Tautos teatras neįstengė išlaikyti gyvenimo tikrovės spaudimo, turėjo likviduotis su dideliais nuostoliais, o tuo tarpu atėjo 1926 metai.

4. A. Sutkaus ir J. Savickio direkcija. 1926.VII.6 Švietimo ministeris prof. Čepinskis teatro direktoriumi paskyrė A. Sutkų. Paskyrimas sukėlė teatre tam tiktų vidujų sukrėtimų. Sutkus, kaip buvęs Tautos teatro vadas, valstybinio teatro antagonistas, nebuvo visiems *persona grata*. Didelio nerimasčio atsirado, kai Sutkus priėmė į Valstybės teatrą keletą buvusių Tautos teatro aktorių (Kačinską, Juršį, Siparį ir kt.). Kai į prisėdusį traukinio vagoną įlipa naujas keleivis, visi kiti jį paprastai pasitinka nepalankia nuotaika, šaukdami: vietos nėra! Kuriam

laikui praslinkus, naujasis keleivis apsipranta su senaisiais, pats pasidaro „senas", ir toliau jau visi drauge kitoje stotyje naujiems keleiviams šaukia: vietos nėra! Panašios nuotaikos būta ir Valstybės teatre, Sutkui pradėjus jame direktoriauti. Pasitraukė tuomet iš jo K. Glinskis, su aktorium V. Steponavičiumi išvykdamas į Taliną estams rusiško teatro organizuoti, ir O. Rymaitė, organizuodama savo trupę, gastroliuojančią po Lietuvos provinciją. Šie įvykiai gerokai sujaukė darbo rimtį, o trupės kūrybinė konsolidacija teko vėl atidėti vėlesniems laikams.

Iš Sutkaus direktoriavimo laikų tenka pažymėti keletas žymesnių įvykių.

Sutkus surado Maskvoje ir atsigabeno naują operai prityrusį dirigentą, M. Bukšą, tebesidarbuojantį iki šiol, jau įgijusį vilniečio teisėmis pilietybę. Sutkus pakvietė ir naują operai režisierių – Tichomirovą. Tai buvo itin laimingas radinys. Tichomirovas buvo plataus masto, didelio skonio, aukštos meninės kultūros režisierius. Įžymiausias jo pastatymas – opera „Pakalnė" – buvo tikras šedevras. Tokiais pastatymais nedaug Europos operų teatrų galėtų pasigirti. Jojo pastatyme nė pėdsako nebeliko tokios melagystės, kurios esti perpildytos šabloniškai statomosios operos, – pastatymas buvo pagrįstas gilia menine ir psichologine teisybe. Tai buvo tikrai naujas žodis mūsų operos raidoje. Deja, Tichomirovo veikla mūsų operos teatre buvo trumpa: nutraukė ją ir paties Tichomirovo kai kurie ne per simpatiški būdo savumai, ir mūsų pačių kai kurių teatrinių sluoksnių meniškas ir žmogiškas nepakankamas subrendimas.

Baleto srityj, Sutkui direktoriaujant, buvo tęsiamos Giros paliktosios tradicijos, o Dramoje atsirado ir kai kurių naujų reiškinių.

Paties direktoriaus, Sutkaus, režisūra nebuvo per daug laiminga. C. Rösslerio pjesės „Batas" pastatymas susilaukė itin žiaurios kritikos. Gal daugiau pjesei teko negu pastatymui, nors toji pjesė ėjo daugelyje Vokietijos ir Austrijos teatrų ir buvo pripažinta viena geresniųjų naujojoje vokiečių dramaturgijoje. Tiesa, jos sceninė forma Lietuvoje buvo visiškai kita negu Vakarų

Europoje. Ji teko veikiai išimti iš repertuaro, – tai neigiamai paveikė režisieriaus reputaciją, šaltokai praskambėjo ir viduramžiškos moralité „Visi žmonės" pastatymas, nors čia ir pats Sutkus vaidino. Kiek daugiau vidujės šilimos davė Dickenso „Kalėdų giesmės" komisarževskiškas pastatymas.

Įžymiausias Sutkaus direktoriavimo įvykis dramoje – Pirandello pjesės „Šiaip arba taip" pastatymas. Tai buvo iš viso vienas įdomiausių momentų mūsų teatro istorijoje. Statė pjesę Dauguvietis. Scenovaizdį kūrė didis teatro mylėtojas ir meistras velionis prof. V. Dubeneckis, – tai buvo vienas pačių geriausių šio simpatiškiausio žmogaus darbų. Svarbiausius vaidmenis vaidino (kiti vaidmenys – menki) O. Kurmytė ir pats Dauguvietis, – abu vaidino puikiai, meistriškai, pavyzdingai! Ir visas pastatymas meniškai buvo itin stiprus. Tai buvo aukščiausioji viršūnė, kurios Dauguvietis pasiekė besidarbuodamas mūsų teatre. Jo veikloje gal tai buvo tragiška viršūnė. Pastatymas ir vaidyba buvo tiek aukšti, kad šis spektaklis išsiskyrė iš kitų, atitrūko tarytum, nutraukė sijas su kitais spektakliais. Kritika jo nesuprato, priėmė jį su barbarišku riksmu. Nesuprato ir visuomenė. Meistriškasai pastatymas veikiai pritrūko žiūrovų... Sunku būtų pasakyti, sąmoningai ar nesąmoningai, bet po šios visiškai nenupelnytos, menininko darbe tragiškos nelaimės Dauguvietis savo pastatymuose ėmė uoliai dairytis į tąją publiką, kuri geru skoniu nepasižymi. Tarytum jis būtų pasižadėjęs: niekuomet neduoti daugiau, negu pajėgia „galiorkos" pilietis, pas mus, deja, partery sėdįs, ir „nuvorišas" su savo giminėle... Ėmė dairytis jis į šiuos sluoksnius, ėmė atsižiūrėti jų skonio, – tebūnie atleista už šį terminą šioje vietoje! – ėmė susilaukti triukšmingo pritarimo. Kaip kartais esti nesuderinami menininko ir žmogaus, norinčio gyventi, reikalai ir pareigos! O! Tas nesuderinamumas sukėlė ilgainiui ne vieną mūsų teatrui, ypač mūsų dramai, nelaimę...

1928.V.4 Sutkų staiga teatro direktoriaus kėdėje pakeitė J. Savickis. Šis pastarasai iš pašaukimo ir profesijos – rašytojas diplomatas, ne teatro žmogus, tos ar kitos teatrinės kovos vaisiais,

tos ar kitos srovės laimėjimu visiškai nesuinteresuotas, stovįs nuošaliai nuo visų užkulisio vaidų, galėjo bešališkiau pažvelgti į teatro gyvenimo reiškinių įvairybę ir daugelį nesandoros pasireiškimų spręsti, tariant, salomoniškai.

Savickis, prieš savo norą pasidaręs teatro direktoriumi, savo veikloje vadovavosi pagirtinais, jo padėtyje vieninteliai galimais, dėsniais: suburti darbininkus, konsoliduoti jėgas, leisti visiems dirbti. Tikrai, Savickiui direktoriaujant aptilo teatriniai vaidai, iki šiol vis nenutildavę. Grįžo į darbą Glinskis ir Rymaitė. Pagaliau buvo specialiai atsikviestas iš Maskvos Antrojo Dailės teatro Andrius Oleka-Žilinskas, dirbęs Maskvoje ir filmose. Savickiui išmintingai vadovaujant, teatre susidarė daugiau kūrybinės nuotaikos, prasidėjo spartesnis ir meniškesnis darbas. Tik dėl nelaimingai susidėjusių aplinkybių turėjo pasitraukti įžymusis operos režisierius Tichomirovas, kurio vieton buvo pakviestas, dabar velionis, Pavlovskis, o vieton išvykusio baleto vadovo Petrovo buvo pakviestas Vasiljevas. Kiek anksčiau atsiradęs Kaune lietuviškos kilmės baletmeisteris, kadaise buvęs garsus baleto artistas Kekštas [Kiakštas] pasirodė esąs jau nebedarbingas.

Reikšmingiausi įvykiai vyko dramoje. Andrius Žilinskas pastatė Krėvės „Šarūną" (Vaičiūno įscenizuotą), – tai buvo dar neregėtas lietuvių teatro triumfas. Ir pastatymas meniškai buvo itin stiprus, ir visuomenę jis giliai sujaudino. Šis pastatymas parodė, kad mūsų dramos aktoriai yra jau subrendę menininkai, kad gerai vadovaujami jie gali sukurti spektaklių, kurie galėtų būti džiaugsmingais unikumais ne vienoje tik mūsų teatro istorijoje. Prie pastatymo sėkmingumo daug prisidėjo meistriškasai A. Galdiko sukurtas scenovaizdis ir prof. J. Gruodžio muzika.

Šiuo pastatymu prasidėjo naujas mūsų teatro istorijos lapas. Istorijos raida pagreitėjo, nes taktiškasai teatro direktorius J. Savickis sugrįžo į savo tiesioginę profesiją – išvyko užsienin diplomatauti, o teatro direktoriaus vietą 1930.I.25 užėmė Andrius Oleka-Žilinskas.

5. Žilinskinis teatro raidos laikotarpis. Žilinsko veikla kol kas sunku metraštiškai vertinti. Viena, jo veikla buvo labai įvairi, energinga, plataus masto; antra, nė vienas mūsų teatro veikėjas nėra turėjęs, kaip sakoma, tokios blogos spaudos, kokią turėjo Žilinskas. Niekas kitas nebuvo susilaukęs tokio triukšmo visuomenėje, tiek aistrų sukėlęs, kaip jis! Praslinko jau metų eilė, kaip jo Lietuvoje nebėra, o vaidai visuomenėje ir nūdien dar nėra visiškai užgesę. Ir nūdien dar vieni jį entuziastiškai tebepuola, kiti jį tebegina. Šioks ar toks Žilinsko veiklos vertinimas neišvengiamai sukels tam tikros opozicijos ir priekaištų, kad vertintojas yra šališkas, – bičiulis ar nedraugas. Jo veiklos vertintojas teberizikuoja susilaukti didelių nemalonumų iš tos ar kitos pusės. O jo veikla buvo tokia stambi, kad jo vardo iš mūsų teatro nebeišbrauksi, kad ir kažkaip norėtum. Todėl tad, kalbant apie Žilinsko veiklą, tenka minėti ne tiktai jo padirbtieji darbai, bet ir diametrališkai priešingi jų vertinimai, – gal tai nors kiek apdraus nuo šališkumo priekaištų. Pirmiausia tenka paminėti teigiamuosius veiklos faktus, kurių niekas negali ginčyti.

Kaip teatro direktorius, Žilinskas rūpinosi visas teatro meno šakas pakelti kiek galint aukščiau. Visur stengėsi pritraukti pirmaeiles jėgas, mokytojus, ir pagal jas kelti savąsias jėgas, nes visas teatro šakas iki šiol slėgė tas pats vargas: geros mokyklos stoka. Drauge jis atnešė Maskvos Dailės teatro darbo metodiką. Teisybė, toji metodika nebuvo mūsų pačių sukurta, ji buvo atneštinė, bet juk ir iki šiol vadovautasi tiktai atneštinėmis metodikomis, tik daug menkesnės rūšies. Skelbė, skiepijo jis bendradarbiams, kad teatras yra tarytum šventovė, kurion galima įeiti tik tauriai nusiteikus, – kad scena, aukščiausio kūrybinio veiksmo vieta, yra reikalinga aukščiausios pagarbos. Skelbė jisai, kad visi teatriniai nesusipratimai turi baigtis teatre, neišeidami į viešumą, – šiam pastarajam reikalui dirva pas mus pasirodė esanti dar nepakankamai pribrendusi. Griežtai kovodamas prieš diletantizmo pasireiškimus, prieš štampus ir chaltūrą, reikalavo darbo kruopštumo ir sąžiningumo, ypač iškeldamas kūrybinio ansambliškumo reikalą.

Teatro įstatymas, kaip žinoma, labai varžo teatro direktoriaus savarankiškumą. Pagal tą įstatymą direktorius, norėdamas gali visą faktinę atsakomybę kitiems suversti. O Žilinskas visą atsakomybę pasiimdavo sau, net tais atvejais, kai jis būdavo priverstas pildyti kitų valią. Šis jo gana savotiškas atsakingumo jausmas, mūsų gyvenime ne per daug tepraktikuojamas, pagrindė ne vieną nelaimę, kurių taip gausiai ilgainiui suvirto ant jo galvos.

Jam pradėjus direktoriauti, baletmeisteris Vasiljevas, vos spėjęs pasirodyti ir pridaręs kuriozų (pastatė „Polovcų šokius" ir įterpė juosna klasikinio baleto numerius!), turėjo pasitraukti. Į jo vietą buvo pakviesti trys baleto menininkai – Nemčinova, Obuchovas ir Zverevas. Nusimanančiam vardai patys savaime kalba. Nemčinova – viena pačių geriausiųjų dabarties balerinų, o Obuchovas – vyrų šokėjų (pvz., „Turkų marše" nėra pasaulyje lygių Obuchovui!). Tuojau buvo susirūpinta baleto mokykla, kurioje rimtai buvo ruošiami būsimi baleto menininkai. Buvo susirūpinta mūsų pačių baleto dalyvių technikos tobulinimu. Buvo išmiklinta ir scenos darbui paruošta naujų šokėjų. Nemčinovos ir Obuchovo dalyvavimas baleto spektakliuose jų lygmenį pakėlė iki aukštybių, ir baletas mūsų teatre veikiai sugebėjo užimti ne mažiau svarbią vietą už operą. Mūsų baleto menas tiek išaugo, kad ne kuri kita mūsų teatro šaka, o baletas 1935 metais buvo pakviestas gastrolių į Monte Carlo (10 spektaklių) ir į Londoną (32 spektakliai!), kur susilaukė aukšto įvertinimo, tauriai išgarsindami Lietuvos vardą. Andriaus Žilinsko rūpesčiu buvo specialiai užsakyta mūsų kompozitoriams lietuviško baleto muzika, ir pirmas lietuviškas baletas buvo įgyvendintas jam tebedirektoriaujant.

Į operos darbą pritraukė pirmaeilius užsienio dirigentus (Malko, Cooperis, Koutsas), iškėlė naujus gabius operos bendradarbius (Staškevičiūtė, Mažeika, Mickūnaitė, Ivanauskas...). Plačiu matu pradėjo organizuoti simfonijos koncertus, pritraukdamas užsienio įžymius virtuozus ir dirigentus. Jam pačiam dalyvaujant, buvo pastatytas koncertine tvarka Byrono „Manfre-

das", jo iniciatyva praskambėjo ir Beethoveno IX simfonija, rodos, vėliau nebekartota. Jam direktoriaujant, buvo pastatyta ir pirmoji lietuviška opera „Gražina". Jis, išgavęs Švietimo ministerijos pritarimą, atliko paruošiamus darbus ir kitai lietuviškai operai (užsakė libretto). Pagaliau jis pats pastatė itin vertingai (ne silpniau už Tichomirovo „Pakalnę") „Pikų damą"; pastatė ir tris komiškas operas.

Žilinskui bedirektoriaujant, dramos reikšmė tiek išaugo, kad ji beveik ėmė mūsų teatre dominuoti, tuo net sukeldama nepasitenkinimo kitose teatro šakose. Deja, ne viskas čia laimingai vyko, Dickenso „Varpų" pastatymas buvo meistriškas, vaidyba – puiki, bet spektaklį ištiko tas pats likimas, kaip ir geriausią Dauguviečio pastatymą („Šiaip arba taip"): publika nesuprato, nepriėmė jo. Net vaidai prasidėjo: patekęs į kritikų mitrias rankas, Dickensas pasidarė bolševizmo ideologijos reiškėjas... Dar liūdniau baigėsi „Riterio Budėtojo" pastatymas. Užtat „Sabbatai Cevi", „Tvano" (pagal B. Suškevičiaus planą) ir kt. – buvo žymūs įvykiai mūsų teatro istorijoje.

Itin didelės reikšmės mūsų teatrui turėjo ir M. Čechovo pakvietimas dramai režisuoti bei dramos trupės studijiniams darbams vadovauti...

M. Čechovas – vienas įžymiausių mūsų gadynės aktorių ir režisierių, kiti jį net genialiu vadina. Jo pastatytasai „Hamletas" (vaidino pats Žilinskas ir Dauguvietis) buvo itin aukšta viršūnė mūsų teatro raidoje. Net nepalankiausioji kritika barėsi daugiau dėl pjesės teksto sutrumpinimo. Kiek daugiau priešingumo sukėlė Gogolio „Revizoriaus" pastatymas ir Shakespearo „Dvyliktoji naktis". Čechovas davė labai sunkią sudėtingą formą, suėmusią visas mūsų aktorių jėgas, – pritrūko jų turiniui išbaigti. Išskiriant Žilinską (vaidinusį „Dvyliktojoj nakty"), spektaklio dalyvių forma sunkiai sutapo su turiniu. Sunku buvo forma iš vidaus pateisinti, – ir spektakliai kiek šalčiau praskambėjo. Nors „Revizorius" repertuare laikosi iki šiai dienai, žiūrovų niekuomet nepritrūkdamas. Įdomiausia, kad „Revizoriaus" pastatymu visų daugiausia piktinosi „Segodnės" žydeliai:

esą M. Čechovas su M. Dobužinskiu, scenovaizdžio autoriumi, sužaloję, net iškoneveikę Nikalojaus I gadynės tikrovę!

Ką M. Čechovas davė mūsų aktoriams – pašalinis žiūrovas, ne specialistas, negalėjo nei įvertinti, nei pastebėti, tuo tarpu patiems aktoriams dalyvavimas Čechovo vadovaujamuose studijiniuose darbuose buvo nelyginant naujo lobyno atradimas.

A. Žilinsko iniciatyva buvo išplėstas provincijos aptarnavimas. Buvo įsteigtas valstybės teatro skyrius Šiauliuose. Žilinskas reformavo ir studijų darbą. Iki jo egzistavo vaidybos mokykla, pakaitomis Glinskio, Dauguviečio ir Sutkaus vadovaujama. Vietoj vaidybos mokyklos Žilinskas įsteigė teatro studiją tikra to žodžio prasme, augindamas atskirą savarankišką teatrą, – augindamas aktorių kolektyvą kaip psichologinę šeimą. Studija išaugo į vertingą *Jaunąjį teatrą*, kuris, nors ir labai sunkiomis materialinėmis sąlygomis gyvendamas, sugebėjo sukurti meniškai labai stiprių spektaklių (pvz., „Dėdės Tomo lūšnelė"). Teisybė, nepakenčiamai alkano gyvenimo sąlygos *Jaunąjį teatrą* išardė. Bet liko iš jo visa eilė gabių aktorių, kaip Juknevičius ir Jakševičius ir kt., sustiprinusių valstybinio teatro kauniškę ir klaipėdiškę trupę.

Žilinskas išrūpino pagrindinį teatro remontą, sudarydamas aktoriams padoresnes darbo sąlygas ir publikai – jaukumą. Vieno sezono pabaigoje ištikusi teatro gaisro nelaimė sunaikino daugybę dekoracijų ir kostiumų. Per vasarą gaisro pasekmės buvo likviduotos, kitas sezonas pradėtas laiku. Buvo mobilizuotos geriausios scenovaizdžio kūrėjų jėgos, per vasarą atgamintos aukštos vertybės dekoracijos, kostiumai, butaforija. Teisybė, visa tai atsitiko tuomet, kai Lietuva dar nežinojo ekonominės krizės su jos pasekmėmis, – Finansų ministerija biudžeto reikalu tuomet buvo daug sukalbamesnė ir teatro atžvilgiu buvo maloniai nusiteikusi. Bet be Žilinsko energijos ir mokėjimo ginti sąmatą vargu ar teatras būtų turėjęs tokias patalpas ir tiek turto, kokias ir kiek jis dabar turi.

Visa tai neginčijami faktai. Ir vis dėlto, kaip minėta, Žilinsko veikla sukėlė didžiausio triukšmo. Inteligentų sluoksniuose

teatras pasidarė svarbiausioji diskusijų tema. Visuomenės nuomonės griežtai suskilo.

Pirmoj eilėj Žilinskas buvo kaltinamas, kad jis esąs per brangus teatro direktorius ir režisierius, kad teatro sąmata labai išaugusi, kad jis mokąs per didelius honorarus aktoriams, dailininkams, autoriams, muzikams, dirigentams. O kiti Žilinsko už tai nepeikė, nurodinėdami, esą ne jis Lietuvos biudžetą sudarinėja, ne jis skirsto lėšas, ne jo gi vieno parašu lėšos yra išmokamos. Esą, jei jis mokėjo atitinkamas įstaigas įtikinti, kad teatrui duotų daugiau lėšų, o ypač pastatymų meniškumui pakelti, tai koks gi jo čia buvęs trūkumas? Ar geras būtų toks įstaigos vadovas, kuris nesirūpintų savo įstaigos vardą pakelti ir nemokėtų jos sąmatą apginti?

Buvo nusiskundžiama, kad Žilinskas viena drama tesirūpinąs, o operą apleidžiąs, smukdąs net. Teisybė, ir Žilinsko šalininkai turėjo sutikti, kad dramai buvo kreipiama daugiau dėmesio. Bet jie nurodinėjo, kad drama buvusi labiausiai atsilikusi, būtinai reikėję ja daugiau rūpintis. Ir operos lygmuo buvęs pakeltas, tik gal ne taip sparčiai. Jei dramos meninis svoris buvęs pralenkęs operos svorį, tai dar nereiškią, kad ir opera nebūtų buvusi pažengus. Žinoma, kad kitam gal ir nemalonu buvę matyti, kad drama, visą laiką slinkusi operos šešėlyje, dabar išėjo į pirmą vietą, pralenkdama net pakilusią operą, bet kuo čia esąs Žilinskas kaltas? Buvo nurodinėjama, kad Žilinskas tyčia operą susmulkinęs, pradėdamas statyti komiškas operas, kad jis tuo demoralizavęs muzikinį skonį, kenkęs operos aktoriams ir t.t. Į tai buvo atsikertama, kad komiška opera, reikalaudama geresnės vaidybos, kaip tiktai lavina operos aktorius. Kita vertus, komiška opera ar operetė nelygu operetei, kaip komedija nelygu komedijai. Kodėl esą dramos teatras turėtų statyti vienas tiktai tragedijas, kodėl jis negalėtų duoti komedijų? Kodėl opera būtinai turinti statyti tragiškus veikalus, besibaigiančius lavonais („Traviata", „Rigoletto", „Trubadūras", „Onieginas", „Carmen", „Pikų dama", „Pajacai", „Aida", „Tosca" ir t.t. – vis su lavonais!), kodėl negalėtų ir muzikinis spektaklis linksmiau

praskambėti? Žilinsko pastangas šioje srityje atvirai ir viešai palaikė ir Kipras Petrauskas, bet muzikinės komedijos priešų balsai buvo gausesni... Tik dabar, keliems metams praslinkus, veikėjai, kurie tuomet taip priešinosi komiškosios operos pastatymams, dabar patys operetę stato...

Buvo nurodinėjama, kad Žilinsko pastatymai, nors ir geri, nors ir meniškai stiprūs, vis dėlto nesą persunkti lietuviškumo dvasios, o mums reikią lietuviško tautinio teatro. Žinoma, dvasios reikalai visuomet sunkiai matuojami, dėl jų visuomet galima daug ginčytis ir niekuomet nesusikalbėti. Bet kuo buvo lietuviškesni kitų meniškai nepalyginti silpnesni pastatymai už Žilinsko kūrybą, iki šiol niekas ne tik nemokėjo, – nė nebandė įrodyti. Ir vėl nurodoma į reikšmingą faktą: išnykus Žilinskui iš teatro, tučtuojau visi balsai apie tautinio teatro reikalingumą nutilo, niekas tokių dalykų daugiau nebeprisimenąs, tarytum mums tautinis teatras su Žilinsko išvykimu būtų pasidaręs visiškai nebereikalingas...

Vienas pačių sunkiausių, populiariausių ir plačiausiai išnaudotų kaltinimų buvo, kad Žilinskas proteguojąs svetimšalius, ypač rusus, tuo nustelbiąs savuosius talentus, rusifikuojąs teatrą ir visą mūsų kultūrą. Į tokį priekaištą buvo atsakinėjama faktais. Esą Žilinskas faktiškai buvo atsikvietęs tik vieną rusą į vietą, kurioje seniau ir vėliau ruso nebuvo – tai Čechovą. Visur kitur Žilinskas nebuvęs jokios naujovės įvedęs. Į baletą vieton seniau dirbusių rusų (Dubeneckienė, Petrovas, Koralli, Vasiljevas, Kiakštas – šis pastarasai, nors ir lietuviškos kilmės, tačiau su lietuvių kultūra nieko bendra niekuomet neturėjo) pasikvietė taip pat anksčiau minėtus rusus, tik nepalyginti aukštesnės kokybės menininkus. Žilinskui iš teatro pasitraukus, su tais pačiais buvę pasirašyta nauja sutartis, – ir tuomet teatro dėl rusifikacijos niekas nebekaltinęs! Vėliau vietoj šių pirmaeilių menininkų buvo pakviesta trečios ar dar tolimesnės eilės baletininkų (Fedorova), taip pat rusai, palikę net neigiamų pėdsakų mūsų baletui. Bet tai jau nebebuvusi rusifikacija... Žilinskui direktoriaujant, buvo pastatyta viena kita rusų didžiųjų kompozitorių

opera (šalia Vakarų Europos kompozitorių veikalų), – tai buvusi rusifikacija. Žilinskui išvykus, rusų kompozitorių operų pastatyta daugiau, – operų su ypatingai gausia rusiškumo dvasia, – ir vėl rusifikacijos jau neberasta...

Smarkiai Žilinsku nepatenkinti buvo kai kurie scenovaizdžio meistrai, anksčiau teatre gausiai dirbę, bet į jo darbą nebepakviesti. Bet Žilinskui išvykus – ir toliau jie jau nebesirodo. Žilinsko direktoriavimas tiek dekoratyvinį meną pakėlė, kad jiems nebeliko kas veikti teatre, – atėjo nauji meistrai. Dėl tų pačių priežasčių nebegrįžo į teatro darbą ir eilė kitų žmonių, kurie savo nedalios šaltinį buvo įžiūrėję Žilinsko būdo savumuose. Žilinskui išvykus, gyvenimas parodė, kad tų priežasčių būta visiškai objektyvinio pobūdžio. Pats vyriausias triukšmo prieš Žilinską kėlėjas ir lietuviškumo sargas, Juzefas Herbačevskis, atsidūręs Varšuvoje ir susiradęs specialybę pagal savo pašaukimą: dergti Lietuvą ir visa, kas lietuviška...

Buvo dar kaltinamas Žilinskas, kad jis esąs nihilistas, masonas, bolševikas, jėzuitas, voldemarininkas, sektantas... Kaltinimų įvairybė pati savaime rodanti, kad tai esanti grynai plepalų sritis. Šiaip ar taip, visuomenėje buvo sudaryta nuotaika, kurioje Žilinsko darbas nebebuvo galimas. Kartybės bosą išgėręs, jis turėjo pasitraukti iš kelio, – pasitraukti ilgiems laikams.

Teatras turi savo paslapčių, kurių negalima nei paaiškinti, nei suprasti. Būna, nepriima publika gero meniško spektaklio, o kokį šlamštuką, visų tokiu vardu vadinamą, lanko su pamėgimu. Ir Žilinsko mūsų visuomenėje nepriėmimas – viena iš tokių teatrinių paslapčių. Ateities istorikas turės progos gal šią paslaptį kiek nušviesti, kai ateis laikas paskelbti autentiškiems dokumentams ir dienoraštiniams memuarams. Jis turės išnarplioti, kokia išmintis glūdėjo vieno geros širdies ir gyvenime daug mačiusio direktoriaus žodžiuose, kuris Žilinskui nuolat kartojo: tokią vietą užimi ir vis su naujais sumanymais lendi, – ar tau vieta nebrangi?

Šiuo tarpu ganės pažymėti, kad, Žilinskai išvykus iš Lietuvos, pasibaigė įdomus ir turiningas teatro raidos laikotarpis, – prasidėjo visiškai naujas.

6. Gyvenamasai teatro laikotarpis. Naujas laikotarpis prasidėjo nuo 1935.I.16, kada teatro direktoriaus vietą užėmė Viktoras Žadeika. Iki Žadeikos paskyrimo, po Žilinsko, direktoriaus pareigas, kaip antraeiles, laikinai ėjo Vaclovas Kasakaitis. Gerų norų neblogas administratorius, bet tolimos dvasios teatrui ir apskritai meno dalykams, esminių pakeitimų į teatro darbą įnešti jis negalėjo. Faktiškai tęsė jisai, kiek leido aplinkybės, Žilinsko paliktas tradicijas. Pavyzdžiui, pasirašė jisai naują sutartį su tais pačiais „rusifikatoriais" Nemčinova, Obuchovu ir Zverevu, – jam bedirektoriaujant ir įvyko garsiosios baleto gastrolės į Monte Carlo ir Londoną. Operai ir koncertams jis taip pat kvietė užsienio virtuozus. Jis ir Antaną Sutkų sugrąžino į teatrą, iš radiofono, režisuoti. Jis ir tą patį Žilinską pritraukdavo į darbą atskiriems pastatymams. Vis dėlto Žilinsko darbų intensyvumas ir lygmuo sunku jam jau bebuvo išlaikyti. Šis tas ėmė pakrikti. Pašaliečiui sunku buvo per trumpą laiką įsitraukti į visas teatrinio gyvenimo paslaptis. Juo labiau kad užėję krizės laikai privertė ir teatrą gerokai susispausti. Staigus sąmatos sumažinimas, sukeldamas ne visai jaukią nuotaiką, pasunkino ir taip nelengvą V. Kasakaičio darbą, kol jis pagaliau iš jo išsivadavo, teatro vairą perleisdamas Viktorui Žadeikai.

Atėjus direktoriauti V. Žadeikai, teatre jau siautė krizė visišku įsibangavimu – ir materialinė, ir moralinė, ir meninė. Aplinkybės taip susidėjo, kad Žadeika iš pat pradžios *volens nolens* turėjo būti krizės direktoriumi – rimčiausiąja ir rūsčiausiąja to žodžio prasme.

Kai kuriais atvejais jam dar pavyko išlaikyti Žilinsko paliktąsias tradicijas, jas tęsti, net išplėtoti. Sakysime, simfonijos koncertų ruošimas įgavo planingo sistemingo pobūdžio. Žilinsko laikais tuos koncertus ruošdavo teatras su Filharmonijos draugija. Pati pradžia buvo sunki, publika dar neįpratusi į koncertus, silpnokai juos telankydavo. Bet pirmieji ledai vis delto jau buvo pralaužti. Tiktai pati Filharmonijos draugija ilgainiui ėmė merdėti, kol visai užgeso, ir koncertų ruošimas atiteko vienam

teatrui. Ruošimo tvarka pasiliko dabar ta pati kaip ir Žilinsko laikais: savas orkestras ir svetimi dirigentai ar virtuozai. Kartais dirigentas ir solistas virtuozas esti taip pat saviškis. Tai – graži pažanga. Juo labiau kad ir publika ėmė tuos koncertus labiau lankyti. Ta pati tvarka pasiliko ir operos darbuose su tuo pačiu svetimų dirigentų ir virtuozų atsikvietimu. Principinis skirtumas gal tik tasai, kad Žilinsko laikais virtuozai imdavo rodytis į sezono pabaigą, kai saviškiai menininkai jau mažiau publikos besurinkdavo, o dabartiniais laikais virtuozai ima mus lankyti kartais net kas savaitę nuo pat sezono pradžios. Opera pajuto ne tiek direkcijos darbo metodų pasikeitimą, kiek režisieriaus Pavlovskio mirtį. Tai buvo itin skaudus, itin liūdnas nuostolis, atsiliepęs netrukus operos darbuose. O šiaip – net komiškųjų operų statymo praktika – ir toji grįžo į teatrą, tik jau niekam dėl to nebesibarant ir nebeliūdint dėl operos aktorių formos žlugdymo...

Atskirai reikia pažymėti Žadeikos direktoriavimo didelę naujybę – tai realus aktorių tartimi susirūpinimas. Naujai įsisteigus Kalbos draugija, jau energingų profesorių Skardžiaus ir Salio vadovaujama, susirūpino teatro kalbos reikalu. Skardžiaus ir Salio iniciatyva buvo išrūpintas direktoriaus Žadeikos sutikimas leisti šiems jauniems entuziastams, neimantiems jokio atlyginimo, koreguoti aktorių tartį. Turėta visa eilė pamokų, – tai geras ženklas, sveikintina pastanga.

Direktorių pasikeitimą skaudžiau pajuto baletas. Su senaisiais mokytojais virtuozais sutartis toliau nebebuvo atnaujinta, baletas kurį laiką buvo pasilikęs be jokio vadovo. Tik jau sezonui prasidėjus vargais negalais buvo atsikviesta iš Rygos baletininkė, taip pat rusė, Fedorova, dirbusi latvių teatre ir jau kuris metas iš jo atstatyta. Nebuvo jokios prasmės ir Lietuvoje ją ilgiau laikyti bei leisti jai baleto studijai vadovauti. Baletas, vėl pasilikęs be vadovo, nutarė verstis savo jėgomis, kurios dar pačios daugeliu atvejų yra reikalingos geros vadovybės. Baleto forma, palyginus su buvusia Žilinsko laikais, gerokai regresavo. Dabartinės formos baletas, jei jo meninis lygmuo nebus

rūpestingai keliamas, ilgai ir sapnuoti nebegalės apie tokius daiktus, kaip gastrolės į Monte Carlo ar Londoną. Jam ir daug artimesniuose ir daug mažesniuose miestuose dabar nebebūtų kas veikti... Itin neigiamai baletą veikia nuolatiniai baletmeisterių ir studijos vadovų kaitaliojimaisi, apie kokios nors sistemos, kokios nors mokyklos susidarymą nėra nė kalbos. Baletas be mokyklos – gana neišmintingai skamba. O tos mokyklos – sistemingos, patvarios, rimtos, gero skonio mokyklos! – taip baisiai pasigendame – ir ne vienų tiktai baleto jaunųjų jėgų žygiuose. Baleto mokykla išeinama gi ne per porą, ne per trejetą metų!

Baleto reikalų tvarkyme kaip tiktai ėmė ryškėti naujosios teatrinės politikos kursas. Pradžioje gal jis buvo neišvengiamas jau vien dėl to, kad krizės ženklo direkcija gavo su visu uolumu vykdyti biudžeto žinybos reikalavimus – spausti sąmatą. Ir buvo ji nuspausta, palyginus su Žilinsko laikais, visu trečdaliu ar gal net dar daugiau. O ypač sumenkėjo lėšos pastatymų reikalui. Rinktiniai kostiumai, rinktinės dekoracijos pasidarė beveik nuolatinis pastatymų principas. Ir kritikos reikalavimai pasikeitė, galimas daiktas, dėl tų pačių priežasčių, dėl kurių Goebbelsas įrodinėja, kad sena duona yra daug skanesnė už šviežią... Šiaip ar taip, kai Žilinsko laikais „Hugenotų" operos pastatymui buvo pavartoti rinktiniai kostiumai ir dekoracijos, kritika pakėlė ištisą audrą: ką veikiąs teatro direktorius, jei jis leidžiąs, jei toleruojąs tokį antimeninį elgesį? Kur pastatymo stilius, kur scenovaizdžio būdingas vieningumas, kaip be viso to galįs būti geras spektaklis?.. O dabar tie patys laikraščiai dekoracijų ir kostiumų parinkimą iš atsargos ėmė laikyti dideliu teatro vadovybės nuopelnu. Tai jau labai reikšmingas reikalavimų pakitėjimas, gal ekonominės krizės, o gal ir skonio krizės padiktuotas.

Kiek laimingesnėj padėtyj atsirado vis dėlto opera – jos naujiems įforminimams lėšų daugiau sumedžiojama. Tenka šiek tiek lėšų, nors ir kukliau, ir baletui. Dramai betenka tiktai biudžetiniai pastatymų likučiai. Dekoracijos dar šiaip taip pagamintos (toli gražu ne visuomet), o kostiumai – tik atskirais atvejais. Kostiumų pagaminimas visiems spektaklio dalyviams –

tai jau labai reta dramos laimė, teaplankanti vieno Boriso Dauguviečio pastatymus. Dažniausiai kostiumų dalis gaminama, o dalis parenkama iš atsargos. Pasitaikąs epochų ir stilių mišinys nieko dabar nebejaudina, nebestebina – toks jau dabar čia įprastas dalykas, net ypatingai globojamos operos neaplenkiąs.

Šis reiškinys yra labai būdingas naujai teatrinės politikos linijai – *visa* padaryti kiek galint pigiau, o dvasinėje srityje, kaip prancūzai sako, *par la loi du moindre effort*. Šiuo atžvilgiu joks finansų inspektorius, joks kainų tvarkytojas nieko nebegalėtų teatrui prikišti. Visa nupiginta, kaip sakoma, žemiau už savikainą. Šis nupiginimas yra susijęs ir su teigiamais vaisiais.

Pavyzdžiui, nupiginta, Finansų ministerijai ir Valstybės kontrolei dabar jau leidus, bilietų kainos, teatro patalpų nuoma, atskirų spektaklių kainos. Čia atsitiko tas pats, kas ir su alaus kainų nupiginimu: padidėjo suvartojimas, susilpnėjo kokybė. Tikrai, teatro lankytojų skaičius žymiai padidėjo. Davus žymių specialių papiginimų ekskursijoms – šiųjų skaičius išaugo. Gerai paveikė ir abonentinių bilietų nupiginimas, kuris dabar jau gerokai paplito ir žymiai lengvina teatro darbą. Bet kokį teatras duos spektaklį – dėl publikos gali būti ramus: beveik visas parteris ir ložės vis tiek turės publikos, ateis abonementinių bilietų savininkai. Pavienių spektaklių kainų sumažinimas labai palengvino įvairioms mokykloms, organizacijoms, suvažiavimams nupirkti savo nariams bei dalyviams ištisus spektaklius. Net Kauno kiemsargiai susidėję – ir tai buvo nusipirkę visą spektaklį, – publikoje vieni kiemsargiai – ir nieko kito. Tai įsidėmėtinas įvykis! Teatrą ėmė lankyti tokie gyventojų sluoksniai, kurie seniau nė žinoti jo nenorėjo: atsirado nauji žiūrovų kadrai, priaugo naujas gražaus jaunimo derlius. Tat žiūrovų skaičiaus kėlimas, naujų žiūrovų kadrų patraukimas į teatrą, drauge ir spektaklių skaičiaus per savaitę padidinimas, – tai didelis negincytinas Žadeikos direktoriavimo nuopelnas, tai žymus naujo teatrinės politikos kurso laimėjimas. Kas ciesoriaus – tegu jam ir liks...

Šis materialinis ir, pasakytume, socialinis kultūrinis laimėjimas yra glaudžiai susijęs ir su nauja linkme teatro meninėje

politikoje, kurią tenka apibrėžti minėtuoju dėsniu: *la loi du moindre effort*...

Jei teatras yra versmė, iš kurios skverbiasi gaivinančios srovės, tai Žilinskas stengėsi nukreipti jas į aukštį, kad jos, aukštumoje tūkstančiais krištolų saulės spinduliuose pabirdamos, džiugintų, šviestų, spindėtų. O Žadeika rūpinasi tas sroves žemės paviršiumi nutekinti, kad jos kuo plačiausius dirvonus apšlakstytų, – nespinduliuodamos, nespindėdamos, – daugiau nelinksmų piliečių atlankytų... Tai yra principinis veiklos ir teatrinės politikos skirtumas, Žilinskas buvo, tariant, meno aristokratas, orientavosi į išlavintą kultūringą skonį, norėjo bazuotis didžiai inteligentišku žiūrovu. Bet tokių žiūrovų Kaunas ir tuomet pakankamai neturėjo, ir dabar dar tiek jų nepriaugo, kad jie galėtų sudaryti, pasakytume, visuomenės teatrinę opiniją. Žadeika savo teatrinėje politikoje yra meno demokratas, žinoma, kiek susiaurinta to termino prasme. Jis orientuojasi į plačiąją minią, į masinio žiūrovo skonį. Ši orientacija yra ir parankesnė, ir kitokių darbų reikalauja.

Mūsų jaunimas, išaugęs Lietuvoje, – net moksleivinis jaunimas, net jaunųjų inteligentų, – nematęs jokių kitų teatrų, negalėdamas teatro meno reiškinių palyginti, vadinas, negalėdamas ir savo skonio auklėti, teatro atžvilgiu gyvena tuo pačiu skoniu, tais pačiais dvasinio *primityvo* interesais, kaip ir mažai raštingoji publika. Visiškai nebūnant Markso pasekėju, tenka pripažinti, kad teatro menas yra socialinio gyvenimo kūdikis: kūrėjo ir jį priimančios srities, kūrėjo ir žiūrovo, kūrėjo ir publikos. Skirtinga publika nevienodai viską priima, nevienodai reaguoja į scenos veiksmus. Primityvios psichikos neišprusintam skoniui Pirandello, Claudelis, Ibsenas – neįdomūs, nuobodūs, net nesuprantami, taip pat kaip inteligentui darosi koktu nuo Vienuolyno sienų, Sodininkų, Kriaučiukų Motiejų ir panašios medžiagos. Primityvas, melodramiška melagystė inteligento jau nebepatenkins, o elementaraus skonio žiūrovui – duok aiškią medžiagą, ryškias spalvas, griežtai laužytas linijas, vulgariškus mostus, demagogiškai klykiantį teks-

tą, karikatūruotą mimiką... Duok, kad visa tai būtų aišku, kad nereikėtų galvoti, kad visa savaime akį, ausį ir sąmonę storžieviškai čirškintų. Todėl tad visai natūralu ir logiška, kad Borisas Dauguvietis pasidarė naujosios teatrinės politikos žymiausias ideologas, advokatas ir kancleris. Toji linkmė itin ryškėja nuolatinio teatro dramaturgo P. Vaičiūno veiklos perspektyvoje.

Vaičiūnas – ne tiktai vadinamos *atvirosios* manieros dramaturgas, jis senojo klasicizmo palikuonis, nors ir gana maišyto kraujo. Ilgus amžius dramaturgija gyveno pagal vieną receptą. Buvo nusistovėję tam tikri veikiamųjų personažų štampai (herojai, šykštuoliai, geri tėvai, blogi globėjai, tarnai, meilužiai etc.). Senojoj mokykloj, susikūrusioj po prancūzų klasicizmo pastoge, nereikėjo dramaturgui rūpintis naujų personažų kūrimu, – jam reikėjo tiktai sugalvoti naują fabulą. Imdavo tuomet dramaturgas tuos pačius tradicinius personažus, įstatydavo juos į kitokias aplinkybes, suvesdavo į kitokius konfliktus – ir būdavo nauja pjesė. Senos prancūziškos mokyklos dramaturgo pjesėje jau pat pradžioje žinojai, kuo viskas baigsis, kas ką ves, kas bus sugėdintas ir nubaustas. Visas pjesės įdomumas buvo – dramaturgo pjesės eigoje statomos svarbiausių personažų tikslui pasiekti kliūtys ir jų nugalėjimo procesas. Va, šią senąją dramaturgijos mokyklą ir primena Vaičiūno pjesės. Tuo nenorima pasakyti, kad tos pjesės būtų blogos, lygiai kaip neturime jokio pagrindo smerkti seną mokyklą, davusią literatūrai ir teatrui daug gerų pjesių... Ir Vaičiūnas jau yra nustatęs sau visą eilę personažų, kurie nuolat jo pjesėse kartojasi, tik pasivadindami kitais vardais, atsidurdami kitokiose aplinkybėse, kartais net profesiją pakeisdami (palyg., pvz., idealisto štampą – muzikas, skulptorius, architektas, poetas...). Vaičiūnui nebereikia kurti naujų personažų, jis jų turi pakankamai, jis pjesėse daugiausia naują fabulą, naujas aplinkybes kuria. Net Ibsenas, kurdamas naujus personažus, negalėjo naujos pjesės parašyti greičiau kaip per dvejus metus, o Vaičiūnas berods yra dvigubai spartesnis už Ibseną, – kas metai po pjesę parašo.

Vaičiūnas – puikus scenos ir jos veiksnių žinovas, didis sceninių efektų, įdomių situacijų ir veiksmingų konfliktų meistras. Jo pjesės yra sklidinos teatrinių galimumų, duoda daug medžiagos aktoriams veiksmui ir kūrybai, užtat literatūros istorikas ar kritikas turėtų progos dėl jų šiuo tuo ir nusiskųsti. Perdėm linijų laužymas, tolydis psichinių reiškinių suschematinimas, suštampavimas, nelaukiamumo ir nustebimo efektų rūpestingas mobilizavimas, neaprėžta pagarba sceniniam lazzi, literatūrinių elementų susilpninimas iki minimumo, kartais gal ne visai ir leistino... – ne, tai ne poezija, ne literatūra, net ne dramaturgija, – tai *repertuaras*! Tikrai, šiokiadienio, scenai parankaus, repertuaro kūryboje Vaičiūnas sau lygių neturi Lietuvoje, matyti, negreit ir galės turėti.

Kas Vaičiūnas yra mūsų dramaturgijoje, tiksliau, repertuarijoje, – tas yra Borisas Dauguvietis su savo režisūros mokiniais mūsų scenos mene. Tas pats kūrybos pagrindas, tas pats metodas. Nekuriama scenoje naujų personažų, kenčiančių ar besidžiaugiančių, nekuriama naujų psichinių konstrukcijų, bet kuriama tiktai naujos sceninės apystatos. Mūsų aktoriai su nedidelėmis, deja, vis mažėjančiomis išimtimis, Dauguviečio vadovaujami, jau baigia pamiršti vadinamąjį *persikūnijimo* meną. Kokį kas žiponą apsivelka, kokią pjesę vaidina, kokius žodžius taria, vis tiek pasilieka natūralus, koks jis yra gyvenime, Jonas, Petras, Dzidorius, Darata... Todėl tat Borisas Dauguvietis taip greitai ir lengvai spektakį paruošia, kaip ir Vaičiūnas – pjesę parašo.

Galimas daiktas, šie būdingi reiškiniai mūsų teatro raidoje buvo būtini, galimas daiktas, tokia orientacija į primityvų skonį ir pritraukė plačius naujų žiūrovų kadrus į teatrą. Žilinsko vadovautasai inteligentiško skonio teatras nesusilaukė mūsų platesnės visuomenės pritarimo, Žilinskas pasiliko svetimas. Čia, atrodo, ir glūdi jo veiklos tragiškoji paslaptis, – jo darbas buvo mums *per ankstyvas*. Jis, atvykęs iš tokio aukštos teatrinės kultūros miesto, koks yra Maskva, atvykęs iš geriausios pasaulyje teatro mokyklos, iš karto pasiryžo duoti tai, į ką reikia il-

gais dešimtmečiais augti. Jis savo veikloje visiškai neatsižvelgė visuomenės skonio lygmens, jis užmiršo, kad praėjo gera pora teatrinės kultūros darbo šimtmečių, kol Maskva galėjo tiek subręsti, kad joje būtų galimas Dailės teatras. Jis užmiršo, kad mes dar teatro atžvilgiu nebuvome praaugę provincijos *liaudies namų* lygmens. O tuo tarpu Žadeikos vadovaujamas teatras yra tipiškas *liaudies namų* teatras, – ir jis randa plataus pritarimo. Jis kaip tik ir atitinka platesnės masės kultūrinį lygmenį. Liaudies namai – geras ir reikalingas daiktas. Mums gal ypatingai reikalingas. Inteligentas gali ir knygą pasiskaityti, o platesniems sluoksniams, ypač mažaraščiams, ir šiaip dvasiniame gyvenime mažiau tedalyvaujantiems sluoksniams, reikia duoti pagal klasinį receptą: *panem et circenses*... Ar, kaip Jekaterina II mokė: tauta, kuri linksminasi, blogo negalvoja.

Kas be ko, auga mūsų kultūra, auga ir publikos skonis nepriklausomai nuo teatro. Vis daugiau pasigirsta balsų, nebepasitenkinančių liaudies namų lygmens menu. Anksčiau ar vėliau ateis laikas, kada padaugėjęs šitokių balsų skaičius pareikalaus aukštesnio skonio teatro. Juo labiau kad tokią viltį skatina, stačiai gundo Klaipėdos teatras su Juknevičiaus ir Tvirbuto pastatymais, kurie rodo, kad orientacija į inteligentiškesnį skonį nūdien jau ima susirasti realesnio pagrindo. Galimas daiktas, kad nebetoli tas laikas, kada dramos teatras, atsiskirdamas nuo operos ir baleto, turės ir pats Kaune suskilti. Borisas Dauguvietis su savo mokiniais pasiliks gal niekuomet niekuo nepakeičiamas liaudies namų teatro entuziastiškas darbininkas, o pagausėjusi šviesuomenė susilauks kito, labiau atitinkamo jos dvasios interesus ir skonio lygmenį teatro. Anksčiau ar vėliau tai turės įvykti, tai yra neišvengiama, – veda į tai mūsų teatre raidos logika.

Dabartinė teatro politika, kartais atrodanti verta aštrios kritikos, iš esmės tenka pateisinti labai realiais duomenimis. Ir gimnazijoje mokslas reikia pradėti nuo žemesniųjų klasių! Tas pat ir visuomenės teatrinio skonio lavinime. Žilinskas bandė iš karto kilstelėti į aukštesnę klasę – ir turėjo skaudžiai pajusti savo

darbo ankstyvumą. Žadeika pasiryžo su Dauguviečiu išeiti pirmąją klasę – ir jų pasiryžimas yra visiškai logiškas.

Atsidūrus šitokioje padėtyje gal kiek liūdnoka aktoriams, kurie tikrai norėtų kurti, bet kurie gyvenimo eigos yra priversti pasitenkinti savo kostiumų ir perukų kaitaliojimu. Savaime suprantama, tai negali būti labai linksma. Bet, kaip Balmontas kadaise kalbėjo, pasaulis turi būti visas pateisintas, kad jame būtų galima gyventi. O liūdintiems aktoriams nuraminti būtų galima priminti Gerceno žodžius, kuriuos šis įžymus vyras senatvėje sau taikė:

Mūsų istorinis pašaukimas, mūsų veikla ir yra, kad nes savo nusivylimu, kančiomis esame priversti nusilenkti ir nusižeminti prieš teisybę ir išvaduojame nuo šių skausmų būsimas kartas. Mūsų žmonija blaivėja, mes esame jos pagiriojimas, jos gimdymo kančios... Polipai miršta nenuvokdami, kad jie patarnavo progresui. Kam nors patarnausime ir mes... Dabartinė mintis įeis į istoriją, turės savo įtaką ir vietą, tuo tarpu kai mūsų kūnas pereis į žolės sudėtį, – naujus žmones. Mums nepatinka toks nemarumas, bet kas gi daryti?..

BUOŽĖ PRASIŽIOJO

Чумазный идет! Идет, и на вопрос, что есть истина? твердо и неукоснительно отвечает: распивочно и на вынос... Придет чумазный, придет с ног до головы наглый, с цепкими руками, с несытой утробой – придет и слопает, только и всего.

Салтыков-Щедрин

1. Š. m. [1940] sausio 24 d. „Lietuvos Aidas" „Laisvų svarstymų" skyriuje įdėjo straipsnį „Mūsų Valstybės Teatro reikalu", kurį rytojaus dieną tame pat skyriuje V. Rastenio rankomis iki stimburio nupešiojo. Net „L. Aido" redakcijos atsakingi asmenys to straipsnio autoriaus mintims nepritaria, nors ir nepašykštėjo joms vietos savo pastogėje. Atrodo, reikalas baigtas: laikraštis straipsnį paskelbė, kitą dieną autorių apūrėjo, – ko gi daugiau?

Ir vis dėlto reikalas nėra baigtas. Nebaigtas jis šiandien, nesibaigs jis nė rytoj.

Gaila, kad straipsnio autorius neįstengė sugalvoti kokio padoresnio parašo, – pasirašė kokčiai neskambiomis raidėmis P. D. Nepatogu su raidėmis ginčytis, tad suasmeninsime jį, sutarsime vadinti kokiu skambesniu vardu, sakysime, finansų krapštirentas Padurkas. Nesvarbu, kas yra tasai Padurkas (P. D.), bet svarbu tai, ką jisai parašė. Svarbu todėl, kad jis su savo pažiūromis nėra vienas mūsų tarpe, – jis reiškia pažiūras tam tikro mūsų visuomenės sluoksnio, kuris, matyti, tiek išaugo ir sustiprėjo, kad jau drįsta viešai didžiuotis savo išmintimi.

Tiesą pasakius, kiekviena tauta savo natūralioje raidoje turi pereiti tąjį laikotarpį, kada joje vyksta „pinigų grobstymas", kada visos vertybės yra saikuojamos mokėjimo pralobti saiku, kada turi atsirasti tasai visuomenės sluoksnis, kuriam atstovauja krapštirentas Padurkas. Vokietija, Prancūzija šį raidos laikotarpį pergyveno XVII–XVIII amž., Rusija – vidury XIX a., kada formavosi Ostrovskio personažai. Tokie žmonės atsiranda ir po didelių krizių, perversmų, karų. Sakysime, po 1914–1918 metų karo jų priviso Vakarų Europoje, prancūzai juos vadino nuvorišais, vokiečiai – neureichais, – vadinas, naujais turtuoliais, staiga praturtėjusiais. Jiems visų vertybių mastas pasaulyje yra pinigas. Jie turtą įsigijo nesivaržydami priemonėmis. Jų sąžinė pasižymi ypatingu lankstumu, juo labiau kad jų neslepia jokios kultūrinio gyvenimo tradicijos. Nuo galvos iki kojų nekultūringi, apsigimę chamai, prisipylę kišenes pinigų, staiga įsigeidžia viešosios pagarbos ir civilizuoto gyvenimo. Nemoką skirti moralines vertybes, neturį jokio skonio, bet trokštą blizgėti, jie neišvengiamai yra priversti beždžioniauti, sekti kitų kultūringesnių žmonių pavyzdį. Jie nori taip pat staiga pasidaryti civilizuotais, kaip pasidarė turtingais, paviršutinės civilizacijos pažymiams mėto pinigus – ir nuolat patenka į kvailą padėtį. Tai ir yra personažai, kuriuos vokiečiai simboliškai vadina – rafkė, o mūsiškiai – buožė.

Mes kaip tiktai ir gyvename tąjį kultūrinės raidos laikotarpį, kada atsiranda rafkės – buožės. Tai yra pats šlykščiausias miesčionių sluoksnis. Be pinigo, jiems nieko švento pasaulyje nėra. Kultūra, mokslas, menas – kokia jų vertė, jei jie procentų neduoda? Mūrinis namas, jenoto kailiniai, trijų centnerių svorio žmona – tai realios, tikros vertybės, o menas, poezija – tik nemokamas priedas prie riebios vakarienės ir plačios pačios.

Kas jis yra, tasai krapštirentas Padurkas, – nežinia. Gal jis nei kailinių, nei pačios dar neturi, bet nėra abejonių, kad jis anksčiau ar vėliau visus tuos malonumus turės. O kol kas jis rafkės – buožės psichologijai atstovauja ir pažiūras skelbia – pavyzdingai. Rafkės viešojo pasirodymo data pravartu atskirai pažymėti mūsų kultūros raidos metraščiuose.

2. Krapštirentui Padurkui užkliuvo teatras. Per daug jis esą pinigo suryjąs. Iš iždo, sako, teatrui pinigus duok ir duok, o jis, teatras, iždui nuostolių tedarąs. Reikia esą taip padaryti, kad teatras pats apsimokėtų. Jei teatras visus pajamų būdus išmėgintų ir vis dėlto negalėtų išsiversti, tai iždas galėtų šiek tiek ir pridėti, bet užtat kiekvienas teatro išleidžiamas centas turėtų pereiti per kiečiausią kontrolę.

Buožė viską sprendžia pagal savo mastą ir pavyzdį. Jis žino, kad kiekvienas centas yra baustinas valkata, centas piliečio teises įgyja, kai atsiduria buožės kišenėje. Buožė iš patyrimo žino, kad lengviau kontroliuojamas centas visuomet atkabalduos į jį, buožę. Jei taip nebūtų, visi buožės negalėtų nei atsirasti, nei gyventi...

Ko verta įstaiga, kuri ne tik pelno neduoda, bet dar nė neišsiverčia savo pajamomis? Kultūros darbą dirba? Tuščia jo: ko verta kultūra, jei už ją negali paršo nupirkti?

Jei buožės būtų valia, jis be jokio sąžinės graužimo iš varžytynių paleistų pirmoje eilėje visą Švietimo ministeriją. Tikrai, tai baisi yra įstaiga. Suryja apie 40 milijonų litų, o kokia iš jos nauda? Visos tos mokyklos, tie universitetai, tos gimnazijos – juk visa tai kažkokios dykaduonių prieglaudos! Nė viena juk mokykla neapsimoka. –

Taip pat neapsimoka ir Užsienio reikalų ministerija. Iš jos būtų galima palikti tiktai prekybos departamentas – jis sudarinėja sutartis, buožėms reikalingas, o visi kiti skyriai – cento neverti. Teisingumo ministerijoj galima palikti tiktai kalėjimų departamentas. Jis, tiesa, valstybei nuostolingas, bet be jo buožė gyventi negali, – tai vienintelis gyvenimo kelrodis...

Va, jeigu teatras būtų atiduotas į buožės rankas, – jis žinotų, kas daryti: teatras veikiai pasidarytų pelninga įstaiga, maždaug kaip Metropolis ar net Lozana. Yra pasaulyje teatrų, kurie lozanišku pagrindu gerą biznį varo, – taip esti net didelėse turtingose valstybėse. O mes – biedna maža valstybėlė. Sveikas protas sako, kad reikia mokytis iš vyresniųjų, reikia palengvinti mūsų iždo vargai. Lozaniškos balerinos kainuos nepalyginti pigiau negu opera, o pajamų duos daug daugiau. O valstybė

turės dvigubos naudos: išaugs degtinės monopolio pajamos, dešimteriopai išaugs muito pajamos už šampaną, teatro patalpos bus tiksliau išnaudotos.

O! Teatrą padaryti pelninga įstaiga visai nesunku, reikia tiktai geros galvos, – reikia tik jis atiduoti į buožės rankas! Ne juokams gi krapštirentas Padurkas savo straipsnyje rašo: „Tikras menininkas yra pats kapitalas", – mokėk tik jį paleisti į apyvartą ir dividendą lupti. Buožė gerai žino, ką jis siūlo!

3. Teisybė, ir buožės gyvenimas ne visuomet linksmas. Didžiausias vargas, kad jo kakta tarytum žagre nuskelta, kažkokia įstriža, o viršugalvis – smailas, nelyginant taksiuko kokio. Visa tai labai nesiderina su plačiai išbujojusiu smakru. Buožė moka eiti viena linkme, siekti vieno tikslo, – čia jis gali būti meisteris, ekvilibristas, čempionas. Bet, gink Dieve, pakelėje prieiti kryžkelę, kurioje įvairūs vėjai pučia, – čia vargšelis uosto uosto, net suserga, kol tinkamą linkmę suuodžia. Dar sunkiau jam, kad prisireikia skirtingi dalykai suderinti arba į darnų sakinį sumegzti įvairiuose prieškambariuose nugirstos mintys. Oi, kaip tuomet vargsta nabagėlis! Štai ir krapštirentas Padurkas savo straipsnio pabaigoje rašo: paprasti valdininkai ir aktoriai „visi jie lygiai dirba kūrybinį darbą"; tvarkant aktorių darbą ir atlyginimą, „reikalinga bent prisilaikyti kitų valdinių įstaigų normų". Dar kitoje vietoje gerbiamasai Padurkas dėsto, kad aktorius neprivalėtų gauti algos daugiau, negu nuovados viršininkas gauna. Šita prasme Padurkas daug ir gražiai prikalbėjo. Bet tame pat straipsnyje jis dar porina:

> Koks iš artisto ar baleto šokėjo gali būti valdininkas?! Jie yra menininkai ir privalo būti traktuojami, kaip ir kiti mūsų gerb. menininkai, kurie neabejotinai yra ne mažiau reikalingi ir naudingi už artistus.

Taip mūsų buožė ir negali nuspręsti: galima aktorių naudingumo atžvilgiu lyginti su valdininku, šį pastarąjį neįžeidžiant, ar negalima. Paprastas policininkas valstybei naudingesnis už aktorių, o kas jau bekalbėti apie kiek aukštesnį pareigūną. Klausimas, teisybė, labai painus, ir, deja, buožiškai galvelei nesugebėsime jo išaiškinti.

Teatras suryjąs baisiai daug pinigų, aktoriai gauną pasiutusias algas. Krapštirentas Padurkas čia nuveda tokią išvadą, kuri verta atmintinai išmokti:

> Kuo gi blogesni mūsų visi kiti meno darbuotojai, tapytojai, skulptoriai, rašytojai, *žurnalistai ir kiti*. Vienus *šelpia*, ir net per daug, o kitus ne. Tokia mūsų teatro padėtis tik sudaro palankią dirvą protekcionizmui, o patiems artistams tokios sąlygos užkerta kelią progresuoti.

Vadinasi:

a) Buožė negali įsivaizduoti, kad menininko darbas būtų galima laikyti *darbu* ir kad jis galėtų būti apmokamas. Menininko darbas – niekaniekiai, cento nevertas, menininkas gali būti geriausiu atveju šelpiamas, kaip visi elgetos ir valkatos. Buožės darbas, – o, tai visai kas kita! Jam už jo darbą ir ordinas pravartu duoti...

b) „Tapytojai, skulptoriai, rašytojai ir kiti" menininkai. Kurgi buožė atskirs rašytojo ir žurnalisto, sakysime, dramaturgo ir reporterio, darbo skirtingumą! Vienas rašo, ir kitas rašo, vadinasi, abu yra menininkai. Įdomu, ką krapštirentas Padurkas turėjo savo galvelėje sakydamas „rašytojai ir kiti"? Kas gi yra tieji „kiti"? Bene bus tai raštvedžiai, raštininkai ir registratoriai? Juk ir šie pastarieji rašo, – kodėl gi jie negalėtų būti menininkai? Juo labiau kad registratorius valstybei yra nepalyginti reikalingesnis už rašytoją. Nebus rašytojo, valstybė nieko nenustos, piliečiams, ypač buožėms, bus daug ramiau gyventi, niekas nebekibins. Be registratoriaus būtų visai blogai. Nebus registratoriaus, dings be žinios koks popierėlis, o iš to buožei gali net kriminalinė byla išaugti. Ne, be registratoriaus valstybė negali gyventi, o be rašytojo – ir dar kaip!

c) Ar galima norėti, kad buožė, neskiriąs rašytojo ir žurnalisto darbo, suprastų aktoriaus darbo prigimtį ir jo organizacijos ypatinguosius savumus? Atrodo, tokiems dalykams suprasti didelės inteligencijos nė nereikėtų. Tapytojas, skulptorius, rašytojas kuria pats vienas ir vienas pats už savo darbą atsako, o aktorius – kolektyvinės kūrybos veiksnys. Kad aktorius galėtų kurti, turi būti organizuotas kolektyvas ir kiti dideli su tuo

susiję darbai. Bet krapštirento galvelė šių elementarių dalykų neįstengia suprasti. Elementarių dalykų nesupranta, o apie painius, sudėtingus teatro reikalus viešai plirpia. Kas čia kalbėti, – buožė gėdos jausmo nepripažįsta.

d) Artistai gauna dideles algas (tai yra pašalpas), todėl atsirandąs protekcionizmas ir „užkertamas kelias progresuoti". Savaime aišku: tegu valstybė artistams neduos nė cento, visas protekcionizmas bežiūrint išnyks, o artistų progreso kelias atsivers kuo plačiausiai. Dar aiškiai: veršis neraliuotas yra tasai, kuris tikina, kad protekcionizmas yra buožiškos psichologijos, buožiškos visuomenės puzdrų padaras!

4. Krapštirentas Padurkas toliau porina: „Valstybės teatras mūsų palyginus mažai valstybei yra labai brangus... Teatre dirba 294 tarnautojai... Su tokiu valdininkų kadru galima įsteigti apie 10 departamentų su direktoriais priešakyje", – n. b., kuriems vadovautų Padurkas.

Žinoma, galima, kodėl ne. Bet ar departamentas yra pats reikalingiausias valstybei dalykas, argi nėra dar reikalingesnių? Pavyzdžiui, mėšlas? Žemės ūkis – mūsų valstybės, mūsų ateities, mūsų gerovės pagrindas. Ūkininkas be mėšlo – joks ūkininkas, padraika kažkoks. Be mėšlo – nei tau kopūstai, nei tau krienai išaugs. Su kuo dešrą rysi, jei krienų neturėsi? Valstybės pagrindas – žemės ūkis, o žemės ūkio – mėšlas.

Taigi, va, už tuos pinigus, kuriuos vėjais paleidžia teatras, kiek būtų galima mėšlo nupirkti? Tuo mėšlu būtų galima primėžti visus mūsų departamentus, ir tai turbūt dar netilptų! O kiek mėšlo būtų, jei tam naudingam reikalui suvartotumėm pinigus, išmetamus universitetams, konservatorijai, meno mokyklai, gimnazijoms, pradžios mokykloms ir kitoms nenaudingoms įstaigoms? Juk už tiems reikalams per dvidešimtį metų išleistus pinigus būtų galima dviejų metrų storio klodu visą Lietuvą apmėžti! Ką veikia Valstybės kontrolė, kad tokių dalykų nemato? Tikrai, palyginti mažai, kaip Lietuva, valstybei kam reikalinga tokia palyginti brangi įstaiga, kaip Švietimo ministerija, visiškai neaišku.

5. Policijos aš iš seno bijau. Ir gatvėje stengiuosi su ja nesusitikti. Kai susitikimas pasidaro neišvengiamas, iš anksto kepurę nusiimu. Aš labai gerai suprantu, kad moderniškai tvarkomoje valstybėje policija yra pagrindinė vertybė ir kad visos kitos vertybės turi būti kainojamos nepajudinamos ir nedalomos vertybės – policijos – pagrindu. Todėl tad smagiai besijaudindamas klausiau krapštirento Padurko pamokslo:

> Pavyzdžiu paimkime kad ir policijos nuovados viršininką, kuris, atlikdamas taip pat „meniškai" savo pareigą, dažnai stato savo ir savo pavaldinių gyvybę pavojun... Argi galima sulyginti tokio policijos valdininko pareigas ir jo atsakomybę su bet kurio artisto – valdininko pareigomis?.. Žmonės su aukštu mokslu, ilgametine sunkia, atsakinga praktika, atsakomybe už žmonių gyvybę ir patikėtą brangų Valstybės turtą ar daug iš jų gauna panašias aukštas kategorijas (kaip artistai)?

Žinoma, ne! Šventa teisybė, – kas gali net svajoti su policija lygintis? Ne tik artistai, bet ir paprasti pakulnikiai padurkai nesusilygins. Gaila tiktai, kad brangusis pamokslininkas savo minties neatvedė į logišką pabaigą ir paliko kai kurių neaiškumų, kurių dabar jau mano galvelė nepajėgia išnarplioti. Pavyzdžiui:

a) Policininkas stato savo gyvybę pavojun, tiesa. Na, o mūsų kareivėliai – ar nestato? Kiek policininkas gauna atlyginimo – ir kiek kareivėlis? Besivadovaudami gerbiamo Padurko logika, kaip mes čia dabar teisybę surasime?

b) Nuovados viršininkas atsakingas už valstybės turtą, kurio vertė nėra konkreti, – ji konkretėja tuomet, kai kas ją nudžiauna. Paprastas girininkas yra atsakingas už kelius tūkstančius ha miško (keletas milijonų litų), begaudydamas vagis ir brakonierius, nuolat stato savo gyvybę pavojun, – ir kokį atlyginimą girininkas tegauna? Suprantama, su policija girininko lyginti negalima, – būtų įžeidimas. Bet, va, politinio departamento direktorius, finansų departamento direktorius, kultūros reikalų departamento direktorius ir daugybė kitų direktorių: kada gi jie statė, kada jie turės progos pastatyti savo gyvybę pavojun? Už kokį gi valstybės turtą jie betarpiškai atsako? Sėdi sau šiltų kabinetų minkštose kėdėse, telefonais barškina, popierėlius

pasirašinėja, su piliečiais pasiūtaroja... Kodėl jie daugiau algos gauna negu nuovados viršininkai, kurgi čia teisybė?

c) Nuovados viršininko darbas reikalingesnis, naudingesnis ir sunkesnis negu tokių artistų, kaip Kučingis ar Nauragis. Bet aš vis dėlto manau: jeigu, apsaugok Viešpatie, atsitiktų tokia nelaimė, kad Kučingis ar Nauragis nustotų balso ar kūrybinio pajėgumo, jie vis dėlto dar galėtų būti neblogi nuovados viršininkai. O jei nebūtų mums Kučingio ar Nauragio, vargu ar visų mūsų nuovadų viršininkai, krūvon sudėti, galėtų atstoti bent vieną minėtųjų artistų.

d) Pavyzdingai policijos tvarkomoje mūsų valstybėje vis dėlto pasitaiko šiokių tokių apsileidimų. Sakysime, ateina vasario šešioliktoji. Teatran susirenka valstybės vyrai, visoki aukšti pareigūnai, suvažiuoja užsienio svečiai, guzikuoti, mundiruoti, žiba, tviska, net akys raibsta. Ir čia vyksta didžiausia pasaulyje neteisybė. Tie, kurie saugo valstybės turtą ir stato savo gyvybę pavojun, pasilieka už teatro durų, svečiams kelią berodydami, o scenoje žingsniuoja gražiai pasipuošę, Kipras Petrauskas, Jonuškaitė ir kiti panašūs dykaduoniai. Svečiai dar drįsta sakyti: Petrauskas, Jonuškaitė atstovaują lietuvių kūrybinei dvasiai, – akiplėšiškumas, ar ne tiesa? Rodosi, juk taip aišku: reikalingesni valstybei, garbingesni žmonės turėtų ir šį kartą užimti garbingesnę vietą. Nuovados viršininkai „su pavaldiniais“, kaip Padurkas sako, turėtų užimti vietą scenoje, o Petrauskas, Jonuškaite su tavorškomis, turėtų pasilikti už durų ir rodyti svečiams kelią. Tai būtų tvarka. Būtų puiki idilija: scenoj – policija, salėj – padurkiniai buožės, už durų – Petrauskas su Jonuškaitė, – ot, fain būtų! Pagal nuopelnus valstybei, pagal naudą ir garbė.

6. Galimas daiktas, pasiskaičius krapštirento Padurko straipsnio, reikėtų rūstauti ir liūdėti, o ne juoktis. Su padurkais ginčytis neįmanoma. Įtikinėti juos nėra prasmės, vis tiek jie nieko nesupras. Gal dar daugiau reikėtų nuliūsti, kad padurkiški samprotavimai randa vietos garbingo laikraščio skiltyse. Teisybė, pats laikraštis pasiskubino tuos samprotavimus sumalti, bet

vis dėlto nuo jų ir pats laikraštis šiek tiek pašvinko. Tokia smarvė nėra taip greit išveisiama, kaip įveisiama.

Kaip laikraštis galėjo tokį straipsnį dėti kad ir „laisvųjų svarstymų" skyriun? Koks gi čia reikalo svarstymas? Kodėl laikraštis daro išimtį šitam vienam išsisketeriojusiam obskurantui? Einant šiuo pavyzdžiu, tektų į bendradarbius mobilizuoti ir kitus, neaplenkiant ir Kalvarijos paliegėlių. Dar keisčiau, kad atsakingas redakcijos narys ėmėsi visiškai rimtai svarstyti surambėjusio nemokšos sapaliojimus.

Nemanau, kad atsakingi redakcijos žmonės darytų, nežinodami, ką darą. Matyti, ir jie pajuto bėdą. Matyti, mes įžengiame į sunkiausį kultūrinės raidos laikotarpį, kada buožės ima virsti realia jėga, jei jie jau sugeba ginti savo teisę – viešai kalbėti apie tokius reikalus, apie kuriuos jie nei *be*, nei *me* neišmano.

Žinoma, realioji buožių jėga – laikinas reiškinys. Ateis laikas, kada ir buožės sukultūrės, kaip tat atsitiko su Ostrovskio pirkliais, bet kada tas laikas ateis? Kol kas padurkiški buožės dar daug pragaišties ir gėdos pridarys mūsų kultūrai. Mūsų pareiga rūpintis, kad šis sunkiausias kultūrinės raidos metas kiek galint greičiau praūžtų pro mūsų galvas. Sąmoningieji kultūros darbininkai turėtų paskelbti griežčiausią, be jokio pasigailėjimo kovą buožiškai galvosenai ir ideologijai, buožiškam chamizmui, iškišusiam ragus iš visuomenės būties patamsių.

Šiomis pastabomis anaiptol nenorėjau pasakyti, kad visa, kas dedasi mūsų teatre, yra gera ir girtina. Bet teatro organizmas yra per daug opus, kad jo negerovės būtų galima svarstyti ir spręsti padurkiškais straipsniais. Apie teatro negeroves ir jų pašalinimą turi moralinės teisės kalbėti tiktai tasai, kurs teatro reikalus išmano ir kurs teatrą aistriai myli, – kurs vadovaujasi ne kerštu ar pavydu, bet teatro meno meile. Visos mūsų teatro negerovės mūsų kultūrai yra mažiau pragaištinga negu buožiška psichologija bei jos viešas padurkiškas pasireiškimas.

MELPOMENOS PŪDYMUOSE

Praeiviškos pastabos

1. Ašaka per viršugalvį. Vos pasibaigė lenkų–vokiečių karas, bežiūrint atsivėrė nauji ugnies židiniai, prakiurę stačiai Lietuvos vidury, mūsų Melpomėnos pūdymuose. Prasidėjo, kaip ir visi moderninio karo veiksmai, netikėtai: rūgo, rūgo – ir papliupo.

Apčiuopiamoji karo veiksmų priežastis – nežinomasis kareivis, pasislėpęs „Lietuvos aido" atkarpos sustiprinimuose ir pažymėtas neiššifruojamu šifru – *Melos*.

Va, tasai Melosas „Lietuvos Aide" parašė recenziją apie operos „Manon" apgyvendinimą mūsų teatre. Ją „Vairo" skaitytojai bus bene visi skaitę. Recenzija – kaip recenzija. Žinoma, ji dangiškoms žvaigždėms neprilygo. Bet kas joms ir prilygsta? Esame turėję ir geriau parašytų recenzijų, bet tūkstanteriopai daugiau turėjome ir nepalyginti blogiau parašytų. Meloso raštas nebuvo visiškai tvarkoj. Pusę recenzijos užėmė muzikos istorijos dalykai, kurie pagal atitinkamus vadovėlius būtų nesunku parašyti ir ne ką muzikoje tenusivokiančiam. Pikčiausia gi, kad tie dalykai recenzijai visiškai nereikalingi. Tokių priemonių paprastai griebiasi recenzentas naujokas, norėdamas pademonstruoti savo žinias, užimponuoti skaitytojus, avansu įsigyti pasitikėjimo. Ši priemonė nėra labai girtina, o rimtam žmogui ji visai nereikalinga. Recenzentas, panaudojęs šią priemonę, rimtesnį skaitytoją nuteikia ne savo naudai. Melosas, vertinda-

mas meno žygį („Manonos" spektaklį), tuoj ima savintis ir pono Stašio pareigas, – ima kalbėti apie pinigus. Esą tokia daugybė pinigų išleista! Sunku tikėti, kad teatro veikėjams valstybės pinigų sunaudojimo tikslingumas mažiau rūpėtų negu geriausiam Melosui. To tikslingumo itin žiūri ir ponas Stašys su savo armija, rašydami atitinkamus popierius. Ar jau ponas Stašys blogai pareigas eina, kad net laikraštiniai recenzentai ima brautis į jo pareigų sritį. Ne, kalbėti apie piniginius reikalus – ne recenzento darbas. Labai gaila, kad mūsų recenzentai vis dar dažnai šia nuodėme nusideda. Jie tokiais pasakymais visą recenziją labai negražiai nuspalvina. Recenzentas, besisavinąs valstybės kontrolės ar prokuroro pareigas, verčia skaitytoją abejoti dėl recenzento meniško nuoširdumo. Recenzija su kalbomis apie pinigus yra blogo tono recenzija. Mūsų recenzentams (ne vienas Melosas čia kaltas) metas būtų suprasti savo pareigas ir nesikišti tenai, kur jiems nedera. Taip pat ne recenzentų reikalas ir pranašystėmis verstis. Pranašystės – Juzefo Herbačevskio mokinių privilegija, tegu jiems Viešpats padeda. Kodėl recenzentas turėtų iš jų duoną atiminėti? O kai recenzentas pranašauja: „Šis spektaklis neturės pasisekimo", – jis tuo pačiu sako skaitytojams: neikite į teatrą. Kam tokia pranašystė patarnauja? Kam ji reikalinga?

Melosas, dėstydamas recenzijoj nereikalingus muzikos istorijos dalykus, žodžių nesigailėjo, o kai atėjo laikas spektaklį vertinti, pasidarė labai šykštus žodžių atžvilgiu. Gal net – ir minčių atžvilgiu. Jo sprendimai labai griežti ir rūstūs. Ir tik vieną vienintelį kartą jis tebando savo sprendimus argumentuoti, – kai kalba apie dirigento temperamentą. Smerkdamas dainininkus recenzentas argumentuoti nė nebando. Jis tenkinasi pastabomis: skambėjo esą verdiškai, pučiniškai, tanheuzeriškai. Tai yra nelabai kokios pastabos. Jei kitas recenzentas sumanytų skelbti: skambėjo hofmekleriškai, mefistofeliškai, pilsudskiškai, – tai kas tokiam recenzentui būtų galima padaryti? Ir pats Melosas, su juo susikibęs, vargu ar jį nutampytų! Tokie apibūdinimai nieko neapibūdina, nieko neįtikina, nieko nepaaiškina,

tiktai žmones įžeidinėja.

Ne, Meloso recenzija iš šiokiadienių recenzijų niekuo neišsiskyrė, nors ji ir nebuvo pati prasčiausioji. Recenzija – kaip recenzija. Nei ji pirma tokia, nei ji paskutinė. Parašė, atspausdino, kai ką paglostė, kai ką pašiaušė, atrodė, ir baigtas reikalas. Dėl mūsų recenzentų pasisakymų dar niekam nėra nei karūna nukritusi, nei garbė išaugusi. Bet šią recenziją iš kitų tarpo iškėlė neįprastas ir negirdėtas pačių melpomeniečių reagavimas, kuris pravartu ryškiau pažymėti mūsų kultūros metraščiuose.

2. Jupiteriška rūstybė. Į Meloso recenziją pirmasis atsiliepė „Lietuvos žinių" prieglaudoje... Kipras Petrauskas, paskelbdamas atvirą laišką Lietuvos visuomenei. Tame laiške buvo pasakyta, kad teatras nuolat spaudoje šmeižiamas (terminas „šmeižtas" laiške net kelis kartus pakartotas), kad ir Melosas apšmeižęs teatrą, ir kad jis, Kipras Petrauskas, savanoris, tikras tėvynės sūnus ir mylėtojas etc., protestuodamas prieš teatro šmeižimą, pasitraukiąs iš jo.

Šitoks Kipro Petrausko pasielgimas pašaliniam stebėtojui buvo nelengva suprasti. Kuo kaltas teatras, kuo kalta visuomenė, kad tas ar kitas laikraštis įdeda tokią ar kitokią recenziją? Senojoje Rusijoje, Nikalojaus I laikais, buvo išleistas įstatymas, draudžiąs rašyti neigiamas teatrines recenzijas. Buvo samprotaujama: teatras – valstybės įstaiga, valdžios administruojama: kas kritikuoja teatrą – kritikuoja valdžią, griauna valdžios autoritetą, o taip daryti – negalima. Bet tasai įstatymas ir caro Rusijoje buvo jau labai seniai atšauktas. O tais laikais, kada Kipras Petrauskas buvo Imperatoriaus Teatrų artistas, oficiozinis laikraštis „Novoje Vremia" labai šiurkščiai kartais parašydavo apie valstybinius teatrus. Lietuvoje Nikalojaus I įstatymas nebeveikia. Ką gali teatro direktorius ar visuomenė padaryti recenzentams, jei jie neigiamai tą ar kitą spektaklį vertina, – negi „prifundysi" visiems, negi priglostysi visus?!

Lietuvos visuomenė pačiam Kiprui Petrauskui yra labai palankiai nusiteikusi, savo dėkingumo jam neslepia, – ji tatai yra jau ne kartą labai vaizdžiai ir labai įtikinamai įrodžiusi. Visuo-

menė Kiprui Petrauskui, be gilios pagarbos ir simpatijos, jokio kito jausmo neturi. Ir kodėl Kipras Petrauskas dėl kažkokio nežinomo recenzento rašinio nutarė keršyti visuomenei, – pasitraukti iš teatro?

Ne, mes nemanome, kad Kipras Petrauskas būtų norėjęs keršyti. Ko jis faktištai norėjo, iš jo laiško negalima suprasti. Bet įspūdis vis dėlto šioks toks susidaro, visiškai nepaisant, ar jis atitinka autoriaus norus, ar ne. Įspūdis toks:

– Mane ir teatrą nuskriaudė, visuomene, užsistok už mane, – pasmerk tą nežinomą latrą recenzentą ir laikraštį, recenziją paskelbusį; visuomene, jei gerbi mano kuriamąjį meną, užsimerk į visas teatre vykstančias negeroves!

Galimas daiktas, laiško autorius šitokios intencijos ir neturėjo, bet visuomenėje toks įspūdis pasiliko. Visuomenė, taip aukštai gerbianti Kipro Petrausko kuriamą meną, dėl jo laiško – iš nusistebėjimo išskėtė rankas ir... nepajudėjo iš vietos. Laiško tonas ir tuo tonu išdėstytos mintys visuomenę dar labiau nustebino negu autoriaus kuriamas menas. Visuomenės protestai nepasipylė, net užuojautos niekas viešai nepareiškė. Visuomenės samprotavimai turėjo savo logiką ir pagrindą, – ir ne vieną.

Malonu, kaip romėnai sakydavo, kai pagiria pagirtas vyras. Kai giria ir liaupsina kokia menkysta ar anonimas – koks čia malonumas? Taip pat ir papeikimo reikalu. Kai nupeikia žinomas garbingas žmogus – labai skaudu. Dar skaudžiau, kai toks nupeikimas nėra argumentuotas. Bet kai nupeikia nežinomas žmogus ar koks anonimas, ir dar savo nupeikimo neargumentuodamas, kokia čia bėda? Rusai išmintingai sakydavo: na vsiakoje čichanije ne nazdravstvuješsia... Ko Jupiteris rūstauja? O kad jis rūstauja, matyti, Olimpan įsivėlė kažkokia negerovė...

Kipras Petrauskas recenzijoje įžiūrėjo šmeižto elementą. Šmeižiama esą valstybės įstaiga, teatras. Šmeižtas turi ir tam tikros juridinės prasmės, figūruoja jisai Baudžiamojo kodekso atitinkamuose straipsniuose. Veikia mums Valstybės saugumo įstatymas, besirūpinąs valdžios įstaigų orumu. Neteko nugirsti, kad mūsų prokuratūra blogai pareigas eitų. Prokuratūra dėl

tos recenzijos netarė žodžio, matyti, šmeižto elemento ji čia nesumeškeriojo. Vargu ar nusipelnę teatro veikėjai baudžiamuosius reikalus geriau išmano negu prokuratūra...

Vėlgi, apie tuos teatro veiksmus, kuriuose Kipras Petrauskas nedalyvauja, mūsų spaudoje ne kartą buvo daug skaudžiau pasisakyta. Kipras Petrauskas tuomet tylėjo. Sakysime, Andriaus Žilinsko laikais mūsų teatras gyveno meniško pakilimo, stačiai žydėjimo, laikotarpį. Bet patsai Andrius Žilinskas mūsų spaudoje, pasidavusioje Juzefo Herbačevskio pranašysčių įtakai, buvo itin smarkiai puolamas. Prieš anuos Žilinsko puolėjus Melosas yra visiškai nekaltas avinėlis. Buvo koneveikiamas Žilinsko asmuo (sakysime, buvo skelbiama, kad Žilinskas esąs bolševikas!) ir jo vadovaujamas teatras. Kur tuomet buvo Kipro Petrausko meninis jautrumas, teatrinė sąžinė, – kodėl jis tuomet taip atkakliai tylėjo, nelyginant būtų buvęs šapalą prarijęs? Todėl tad šį kartą pasireiškęs Kipro Petrausko jautrumas visuomenei atrodo gana keistas.

Kipras Petrauskas mūsų teatre – senos didelės teatrinės kultūros tradicijų atstovas, išėjęs geriausią mokyklą, turįs didžiausio patyrimo, pats pajėgiausias kūrėjas. Visuomenė negali patikėti, kad jisai nematytų visų tų negerovių, kurios vyksta mūsų teatre. Visuomenė yra įsitikinusi, kad jis visa tai mato ir žino. Bet visuomenė negali atsistebėti, kodėl jis nieko nedaro toms negerovėms pašalinti. Dar taip neseniai buvo laikai, kada valdančiuose sluoksniuose Kipro Petrausko žodis būtų turėjęs lemiamos reikšmės. Jis, jei būtų panorėjęs, būtų galėjęs labai daug padaryti. Kodėl jis nieko nepadarė, kodėl jis tyliai toleravo įsiveržusią negerovę, – visuomenė negali suprasti. Dar daugiau. Dabar Kipras Petrauskas demonstratyviai pasitraukė iš teatro, teisingiau, norėjo sukelti viešą skandalą. Atrodo, sunku besurasti geresnę progą paskelbti konkrečioms kūrybinėms idėjoms, teatro reformos minčiai. Kipras Petrauskas mūsų kultūros gyvenime užima per daug stambią vietą, kad jo pasitraukimas galėtų įvykti be tam tikro lūžio. Bet kartu ir jis pats yra įpareigotas vertinti visuomenės pagarbą, kuria jis naudojasi. Elgesio

rimtumas jam yra aiškiai privalomas. O jis ką daro? Dėl anoniminio recenzento straipsnelio meta darbą valstybės kultūros įstaigoje, jokios kūrybinės idėjos neiškeldamas, savo rūstybe visas teatro negeroves pridengdamas...

Va, dėl šių abejonių visuomenė ir negalėjo jupiterišką rūstybę pateisinti. Nereiškė ji užuojautos. Visuomenė dar nejaukiau pasijuto, kai prie Kipro Petrausko laiško ėmė anonimiškai (be parašų) prisijungti įvairūs teatro veikėjai, prisidengę kolektyvo vardu. Ir visai juokinga pasidarė, kai prie to protesto prisidėjo dramos artistai. Jie dar stipriau pabrėžė, kad visi recenzentai, neigiamai atsiliepią apie teatro darbus, yra šmeižikai. Aktorių raštas buvo toks, tarytum mūsų teatre būtų viskas gera ir šventa, o tik recenzentai būtų iš pragaro karo metu pabėgę latrai. Žinoma, šis raštas nebuvo juokingas. Bet tuo pačiu metu, kai jie rašė šį viešą raštą, jie rašė ir kitą, slaptą, adresuotą teatro direktoriui. Šitame slaptame rašte jie atvaizdavo teatro gyvenimą ir padėtį tokiais murzinais dažais, kokiais iki šiol nė vienas recenzentas neišdrįso pavaizduoti. Raštą teatro direktoriui pasirašė 16 atsakingų asmenų, su p. Borisu Dauguviečiu pryšaky.

3. Flageliantiški apsidūmojimai. Aktorių rašte teatro direktoriui, tarp kita ko, yra pasakyta:

> Lietuvių tauta dabar gyvena nepaprastos svarbos ir reikšmės laikotarpį. Kyla klausimas: kuo Lietuvos Teatras prisidėjo prie šių tautos išgyvenimų, ką jis šiuo momentu tinkamo yra padaręs, ką naujo patiekęs, kuo sudominęs? Į tai atsakymas – pustuštė žiūrovų salė. O kai kada ir visai tuščia. Galbūt visuomenei jau neberūpi teatras? Gal vardan aukštesnių siekimų atsisakoma nuo to kultūrinio veiksnio? Deja, pakanka pažiūrėti į spūstis prie kino kasų, kai šis spėliojimas netenka pagrindo. Ir nenuostabu. Kaipgi gali patraukti žiūrovo dėmesį teatras, kuris Vilniaus atgavimo faktą atžymi „Anderseno pasakomis"? Tą dieną, kai Vilniuje iškilmingai iškeliama Gedimino kalne Lietuviška vėliava, mūsų teatre eina vėl... „Anderseno pasakos". Ar tai nėra įrodymas, kad teatras atsiliko, neteko savo aktyvumo ir praranda savo reikšmę?.. Teatras biurokratiškai atlieka savo darbą...

Jei Kipras Petrauskas pasiskaitytų šį aktorių raštą, ar jis neatšauktų kartais savo protestą prieš recenzentų „šmeižtus"? Dar įdomiau būtų, jei jis pagalvotų dėl išrašytojo posmo prasmės.

Visi pasirašę gerai žino, kad naujas repertuaras padoriame teatre per mėnesį kitą nėra pagaminamas. Pasirašiusieji širsta dėl repertuaro netinkamumo. Širsta ir tie pasirašiusieji, kurie per ilgus metus mūsų repertuarą sudarinėjo, buvo už jį atsakingi, šiam sezonui paliko tokią padėtį, kad atėjus svarbiam tautos gyvenimo momentui – nėr kas vaidinti! Patys taip padarė – ir patys kitus keikia! Dar komiškiau. Reikia dramai važiuoti gastrolių į Vilnių – ir ką ji gali tenai nuvežti? Ieškojo, ieškojo ir tesurado vienintelį veikalą, Krėvės „Šarūną", Žilinsko prieš dešimtį metų pastatytąjį ir dabar jau smarkiai aptriušintą! Kurgi darbai visų tų, kurie už „nuopelnus" dramos teatrui „garbės ženklus" gavo?

Apie teatro darbą artistai rašo:

> Nors spektakliai ir jų paruošimas yra svarbiausias ir pagrindinis teatro tikslas, bet elgiamasi pagal principą „viskas raštinei", kaipo svarbiausiam ir privilegijos vertam teatro organui. Jau ir taip ankštos teatro darbo patalpos užimamos administracijos reikalams ir iš apyvartos išimamas ne tik bandomosios scenos kambarys, bet ir viršutinis fojė, nes jame dabar dėl nuolatinių interesantų vaikščiojimų repeticijos sunkiai įmanomos... <...> Artistai su vadovybe neturi jokių ryšių. Savo direktorių labai retai mato, iš jo lūpų negirdi savo darbo vertinimo arba sveiko paskatinimo, apskritai jokio rūpestingumo nepatiria... <...>
>
> Teatro darbe turi būti atgaivinta bendra nuotaika, vadovybės, administracijos ir meno personalo draugiški santykiai ir tinkamos našų darbą ugdančios sąlygos. Jei Tamsta, pone Direktoriau, reikalauji iš mūsų maksimalaus darbo ir pavyzdingo darbo atlikimo, tai mes iš savo pusės leidžiame sau pasakyti, kad, mūsų manymu, Teatro Direktorius privalo būti ir mūsų darbų, ir mūsų pačių didžiausias draugas, kuris visas savo jėgas, kiekvieną savo laisvą nuo administracijos rūpesčių minutę atiduotų vien tik teatrui. Todėl prašome, kiek tik galima, atsisakyti nuo pašalinių, Jums užkraunamų pareigų ir visą savo laiką ir energiją pašvęsti tik teatrui... Prašome, Pone Direktoriau, patikėti, kad šis mūsų kreipimasis į Tamstą yra vien tik išdava tos nepaprastai sunkios moralinės pastarųjų dienų teatro būklės, kuris darosi nebepakeliama...

Originaliausias pasauly prašymas! Žmonės prašo, kad jų viršininkas eitų savo pareigas! Patys aktoriai savo 16 parašų liudija, kad teatro būklė yra nebepakeliama, – ką gi čia vargšai recenzentai bepagelbės! Negelbės nė mūsų komentarai, – neko-

mentuosime. Apskritai aktorių rašte yra nemaža gerų ir teisingų, čia necituojamų, minčių. Visas vargas tiktai, kad ne vienas pasirašiusiųjų konkrečioje teatro veikloje elgiasi visiškai ne taip, kaip savo rašte skelbia, – savo veikla prieštarauja skelbiamoms idėjoms. Na, jie patys save pakankamai skaudžiai išplaka, – nebeskaudinsime širdies. Vis dėlto vienas principinis dalykas noromis nenoromis reikia dar paminėti. Kalbėdami apie jaunosios ir senosios kartos santykius, 16 parašų pasisako:

> Visi pasaulio teatrai ypatingai vertina artisto sceniškąjį patyrimą, ir juo artistas daugiau patyręs, juo jis teatrui labiau reikalingas ir naudingas. Juo dramos artistas vyresnis, juo jis teatrui brangesnis. Dabar gi eilė vyresniųjų artistų susilaukė pasiūlymo pasitraukti į pensiją, nors mūsų artistų tarpe, ačiū Dievui, tik vienas tėra peržengęs 50 metų slenkstį.

Nežinodamas ir nenorėdamas žinoti, kam yra pasiūlyta trauktis į pensiją, kreipiu dėmesį tiktai į principinę pabrėžtojo posmo esmę. Kaip rimti žmonės gali tokius nerimtus daiktus kalbėti? Jei flageliantiškos aktorių aimanos sukelia dvasioje užuojautą ir simpatiją, tai šitoks pasisakymas atstumia tiktai ir nupurto. Gerbdamas skaitytoją, cituotųjų posmų nekomentuoju. Juos atsimenant, taip ir norėtųsi atsidusti: vis dėlto mūsų recenzentai, nesidžiaugią teatro veiksmais, nėra turbūt iš pragaro atbėgę, – ir jie turbūt šį bei tą žino ir išmano, ir jų norai turbūt nėra jau tokie blogi. Nesidžiaugia recenzentai teatro darbais. O kas jais džiaugiasi? Laikraščių skelbimų skyrius. Kas daugiau?

O Kipro Petrausko, kurį aš nuoširdžiai gerbiu kaip menininką – savo pagarbą esu pakankamai vaizdžiai viešai parodęs, – norėčiau viešai, nuoširdžiai draugiškai prašyti:

– Pagalvok apie susidariusią būklę teatre ir grįžk į teatrą nedelsdamas, bet drauge atsinešdamas konkretų nuosaikų teatro gelbėjimo planą, pagrįstą kūrybinėmis idėjomis!

Kad teatras reikia gelbėti, rodo ir 16 teatro veikėjų raštas, turįs, be minėtos komiškos, ir rimtą prasmę.

4. Viešo išpardavimo pavojus. 16-os dramos aktorių pareiškimą sugundė, matyti, visiškai pagrįstas susirūpinimas dėl teatro ateities.

Senasai teatro įstatymas buvo toks netobulas, kad, jam veikiant, buvo sunku net surasti tokį žmogų, kuris sutiktų būti teatro direktoriumi, bet naujasis įstatymas pasidarė dar netobulesnis. Teatro darbui jis yra dar nepalankesnis. Veikiant senajam įstatymui teatrą slėgė per didelė priklausomybė įstaigų, teatro darbui labai tolimų. Bet toji priklausomybė ir naujajame įstatyme yra palikta – šiuo atžvilgiu padėtis nė kiek nepalengvėjo. Užtat itin pasunkėjo teatro materialinė būklė. Dabar teatras gyvena vadinamąja operacine sąmata, – gyvena savo pajamomis ir gali gauti iš Valstybės pašalpą iki 300% pajamų.

Operacinė sąmata gerų vaisių davė Valstybės radiofonui. Bet tenai pajamos visiškai nepriklauso to, ką duoda radiofonas. Mūsų radiofono, kad nori, gali ir visai neklausyti, bet mokestį vis tiek turi mokėti. Teatras taip elgtis negali. Jis turi duoti tokius spektaklius, kuriuos lankytų publika. Juo mažiau bus publikos, juo mažiau bus pajamų, – juo mažesnė bus ir valstybės parama. Norėdamas turėti pajamų, teatras savo veikloje privalo turėti daug laisvės ir turi būti itin lankstus. Teatro vadovybė, besirūpindama menu, turi būti ir gera komersantė. Dabar veikiąs įstatymas teatrui tokios laisvės neduoda. Teatras per daug priklauso Švietimo ministerijos ir Valstybės kontrolės. Šios garbingos įstaigos, turėdamos pakankamai savo darbų, į teatro meninę veiklą ir ekonomiką negali pakankamai įsigilinti. Kol koks reikalas apeina visas instancijas, teatrui jis kartais jau esti suvėluotas. Kaip gali pasidaryti teatro darbo trukdymas, – štai pavyzdys. Teatro vadovybė sudaro sutartį su L. Dovydėnu dėl jo pjesės pastatymo. Sutartis visų įstaigų patvirtinta. Tokiomis pačiomis sąlygomis Teatro direkcija sudaro sutartį ir su Vincu Krėve, užsako dailininkui dekoracijas, režisierius paskirsto vaidmenis, pradeda darbą. Bet... Valstybės kontrolė nesutinka Vincui Krėvei duoti tas pačias sąlygas, kurias davė Dovydėnui, – sutarties netvirtina! Kaip Kontrolė abiejų dramaturgų kūrinių vertybę vertina, jos dalykas, bet tuo Kontrolės žygiu teatras pastatomas į nepakenčiamą padėtį. Vėliau, po ilgų derybų, sutartis su Krėve buvo patvirtinta, patvirtinta kitomis sąlygo-

mis, bet darbas vis dėlto buvo sutrukdytas. Kol yra galimi šitokios rūšies reiškiniai, teatras operacine sąmata gyventi negali.

Yra nustatytos tam tikros normos, kurios galima mokėti autoriams, dailininkams, artistams, muzikams. Teatro direkcija apskaičiuoja: toks ir toks dailininkas yra brangus, jam tenka mokėti daugiau, negu normos leidžia. Bet savaime aišku, kad tas dailininkas duos daugiau pajamų, padengs buvusias didesnes išlaidas ir dar teatrui daugiau liks. Teatrui yra būtinas reikalas tokį dailininką pasikviesti (jis ir meno atžvilgiu būtų labai naudingas), bet nustatytosios normos neleidžia tai padaryti. Normos verčia kviesti tokį dailininką, kuris pajamų neduoda. Dailininko vardą čia paminėjome tik kaip pavyzdį. Vietoj dailininko galima įrašyti dirigentą, solistą, režisierių etc. Operacinė sąmata turi duoti ir šiuo atžvilgiu laisvę. Taip pat ji turi duoti laisvę ir repertuaro reikalu. Kol tos laisvės nėra – kokia gi čia operacinė sąmata?

Be to, operacinė sąmata turi ir svarbų etinį momentą. Jei teatro publika nelanko, atseit pajamos sumenkėja, nukenčia visas teatro kolektyvas. Jei jis nukenčia, vadinas, ir jis turi būti kaltas. O kuo jis kaltas, kad jis yra verčiamas vaidinti tokias pjeses, kurias nustato įvairios „aukštybės", kolektyvo nuomonės ir pritarimo visai neatsiklausdamos? Kažkas sumanė tokį ir tokį veikalą pastatyti, aktoriui aišku, kad publika nelankys spektaklio, bet jis vis tiek turi vaidinti. Už publikos nesilankymo pasekmes atsako ne tas, kurs veikalą vaidinti paskyrė, – atsako aktorius savo kailiu, savo kasdienės duonos gabalėliu. Aktorius pasidaro kažkoks baudžiauninkas, privaląs kentėti už kitų nuodėmes. Etiniu atžvilgiu šitokia būklė yra taip pat nepakenčiama.

Operacinė sąmata yra galima idėjiniame teatre, kur aktorių kolektyvas sudaro darnią psichologinę šeimą. Mūsų valstybės teatras nėra idėjinis, nėra ir vilties, kad jis tokiu galėtų būti. Jis tokiu negalės būti todėl, kad jis negalės pasidaryti psichologine šeima: psichologinė šeima nėra sudaroma, bet ji yra išauginama. Negalime nė reikalauti to, ko nėra ir negali būti. Valstybinis teatras, ir nebūdamas idėjinis, turi savo prasmę ir pakankamai

pareigų. Bet reikia jam ir duoti tokias sąlygas, kuriose jis galėtų dirbti.

Dabartinė operacinė sąmata ekonominiu atžvilgiu neišvengiamai veda teatrą į bankrotą. Iki 1940 metų pavasario algoms mokėti lėšų dar bus, bet 1940-ų rudenį, maždaug lapkričio mėnesį, jau nebebus iš ko algų mokėti. Kas gi tuomet reikės daryti: teatrą iš varžytynių parduoti? Vargu ar tuomet ir Lanas jį bepirktų!

Anksčiau ar vėliau reikės ir teatro įstatymas keisti, ir teatro darbą reformuoti. Juo anksčiau tai bus padaryta, juo daugiau žmonių bus išvaduota iš nereikalingų, beprasmių kančių. Savo metu mūsų teatras jau yra turėjęs operacinės sąmatos įstatymą, – teatras bėgo nuo jos kaip nuo nelaimės.

5. Žygis Kipro vertas. Vilniaus atgavimas teatrui iškėlė naujus uždavinius. Stačiai stebėtis reikia, kad teatras taip mažai tėra parodęs iniciatyvos ir taip mažai tesiruošia būsimiems darbams. Kas kas, bet teatras pirmoje eilėje turėtų Vilniuje užimti patvaresnę vietą.

Šiaip ar taip, bet teatrinis Vilniaus gyvenimas turės būti organizuojamas. Savaime suprantama, kad dabar veikiąs teatro įstatymas Vilniui nieko gera neduos. Įstatymas turės būti iš pagrindų pakeistas, lygiai kaip turės būti pakeista visa darbo santvarka. Jau metas tam ruoštis. Reikia, kad kas pasiimtų tam iniciatyvą. Geriausia proga tokiai iniciatyvai pasiimti – Kiprui Petrauskui. Nutraukęs darbą tame teatre, kur, kaip sako 16 aktorių, padėtis pasidarė nebepakenčiama, Kipras galėtų grįžti, nešdamas geresnę santvarką, drauge apimdamas ir Vilniaus teatrinius reikalus. Šitoks grįžimas garbingai pateisintų visą jo pasikarščiavimą.

Ne vieta čionai dėstyti, kaip teatro reikalai turėtų būti tvarkomi. Viena tiktai pabrėžtina:

Baisiai negerai, kai teatriniai reikalai yra sprendžiami glaudžiai uždarytuose valdininkų kabinetuose ir kai teatro santvarkos ir darbo metodų reikalu sprendžiamą žodį taria žmonės, kuriems teatras yra nežinoma žemė. Daug gerų ir mokytų žmonių yra pasauly, bet negi visi jermulkas siuva...

TEATRINIO MOKSLINIMO REIKALU

I. Besiplečiant mūsų kultūriniam gyvenimui, beaugant teatrinės veiklos pareikalavimui, pasigendame naujo teatro meno kūrėjų prieauglio. Esamoji Valstybinė dramos trupė yra suskirstyta į dvi grupi, kurių viena pasiliksianti Kaune, antroji – būsianti perkelta į Vilnių. Abidvi grupės tokios negausios, kad joms kūrybinis darbas nebus įmanomas. Kiek sudėtingesnių pastatymų turės atsisakyti – žmonių nepakaks, o ir mažesnius pastatymus aprūpinti taip pat bus didelis vargas. Žmonės bus perkrauti darbu. Jų visa veikla neišvengiamai bus paskubos darbas, kuris meno kūryboje yra bene pats žalingiausias. Nėr kada įsigilinti į vaidinamąjį veikalą, į roles, nėr kada susikaupti ties formos ieškojimu bei jos nudailinimu. Aktorius, būdamas priverstas skubėti, negali išsiplėsti iš „bet kaip". Iš čia atsiranda visi tempai, trafaretai, chaltūra, kūryba virsta prastu amatu. Aktorius įklimpsta į tokią moralinę būklę, iš kurios toli gražu ne visiems bepavyksta prisikelti. Aktorių perkrovimas darbu ne tik nepakels mūsų dramos meno lygmens, jis net neleis jam išlaikyti dabartinio lygmens.

Ši viena priežastis, nekalbant jau apie daugelį kitų motyvų, pateisina susirūpinimą teatrinio jaunimo prieaugliu. Šis reikalas nekelia jokių abejonių. Klausimas tiktai, kur ir kaip tą reikalą aprūpinti.

Mūsų gyvenimo praktikoje jau buvo išbandyta keletas aprūpinimo formų. Palyginti dar ne taip seniai veikė keletas vaidybos

studijų bei mokyklų, kurioms vadovavo beveik visi mūsų labiau pasireiškę režisieriai. Visos tos studijos, be abejonės, daug gero padariusios, turėjo ir vieną labai skaudų neigiamą savumą. Visos jos davė teatrui po vieną kitą gabų aktorių, bet visos jos, išskiriant gal tik Žilinsko vadovautąją – mažiau čia nusikaltusią, davė visą eilę nelaimingų atliekamų žmonių. Žilinsko studijos mokiniai beveik visi pritilpo teatro darbe, o iš kitų studijų – vos nežymus mokinių procentas gavo darbo teatre. Į tas studijas mokytis ne kartą ateidavo žmonės, niekur kitur gyvenime pritapti negalėdami ar kur gimnazijoje turėję kokį stambų nesusipratimą, ar kur įstaigoje persišakoję. Vargais negalais žmogus baigia studiją, – studijos baigimas anaiptol dar nerodo, kad jis gali dirbti aktoriaus kūrybinį darbą, – į teatrą dėl šiokių ar tokių priežasčių nepatenka. Baigęs studiją, oficialiai tariant, specialaus mokslo mokyklą, jaučiasi esąs pašauktas tam vieninteliam darbui ir jo negauna. Jokio kito darbo dirbti nemoka, ne kartą – nelabai ir nori. Kur jam dėtis? Nežinia. Jaučiasi esąs nuskriaustas nelaimingas žmogus. Faktiškai gi jis pasidaro pagadintas atliekamas pilietis, niekur nepritampąs ir nieko dirbti negalįs.

Tokių nelaimingų pagadintų atliekamų piliečių auginimas – pagrindinė didžiausioji mūsų buvusiųjų teatro studijų yda. Tad besirūpinant teatrinio jaunimo prieaugliu, pirmoje eilėje reikia žiūrėti, kad tokia pragaištinga valstybei yda toliau nebesikartotų.

2. Antroji teatrinio jaunimo ruošimo prielaida – aktoriaus intelektualinio lygmens pakėlimas.

Buvo laikai, kada „lietuviškuose vakaruose" vaidindavo ne tik gimnazistai, bet ir paprasti kaimiečiai, be maldaknygės, nelabai ką tepaskaitę, ir mes buvome patenkinti. Bet tai buvo tolimi laikai. Ir mūsų gyvenimas dabar nebe tas, ir mūsų reikalavimai dabar nebe tie.

Mūsų gadynės aktorius turi būti inteligentas tikra to žodžio prasme. Kaip jis galėtų vaidinti Hamletą, jeigu jis nežinotų, kas buvo Šekspyras, jeigu jis nemokėtų literatūros veikalo analizuo-

ti ir interpretuoti? Kaip aktorius galėtų vaidinti kokį istorinį personažą, jeigu jis nežinotų istorijos įvykių, nemokėtų pajusti veikale vaizduojamosios gadynės dvasios, nežinotų tos gadynės buities ir papročių? Teisingai sakoma, ne metas šunis lakinti... O ar metas skaityti elementarų istorijos vadovėlį, kai ruošiesi istorinį veikalą vaidinti? Ar metas mokytis apibūdinti literatūrinį personažą, kai jau gavai ruošti rolę? Ar metas mokytis suprasti veikalo ir gadynės stilių, kai jau privalai dalyvauti repeticijose?

Mūsų gadynės aktorius jau nebegali tenkintis vien scenine, pasakyčiau, amatininkiška technika. Dabar jam jau nebe gana mokėti savo kūną ir balsą valdyti. Nebe gana todėl, kad jau išaugo žiūrovų intelektualinis lygmuo, išaugo pareikalavimai. Kad aktorius turi mokėti laisvai ir tiksliai vartoti savo profesijos techniką, savo amato priemones, tai savaime suprantama. Bet viso to dabar jau maža. Mūsų laikų aktorius turi būti plačiai apsišvietęs ir išsilavinęs žmogus. Apsišvietimui aukščiausios ribos, žinoma, nėra, bet apatinė riba, žinių minimumas yra aiškiai apibrėžiamas. Pavyzdžiui, Europos tautų literatūros istorija, materialinės kultūros istorija, stilių istorija, teatro istorija, psichologija (ypač eksperimentinė), estetika – yra būtini aktoriaus apsišvietimo elementai.

Tektų kaip nors pagaliau išmušti iš galvos senoji erezija, visų diletantų taip baisiai mėgstama ir branginama, skambanti maždaug šitaip: teatrui svarbu ne mokykla, bet talentas, – ne žinių bagažas, bet kūrybinis pajėgumas.

Žinia, genijams universitetai nėra reikalingi. Bet universitetai, atseit mokyklos ne genijams ir yra skiriamos. Teisybė ir tai, kad teatro istorija duoda daug pavyzdžių, jog aktorius, neišėjęs jokios mokyklos, vaidino puikiai, stačiai genialiai. Visa tai yra ir teisybė. Bet teisybė yra ir tai, kad mokykla dar nėra pakenkusi jokiam talentui ir kad mokyklos nebuvimas daugelį talentų yra pražudęs, – net mūsų trumpoje teatro istorijoje. Istorija dar daugiau duoda pavyzdžių, kaip mokykla nedideliam talentui, aprėžtiems fiziniams galimumams yra pagelbėjusi prasimušti į pirmaujančių kūrėjų eiles. Talento jokia mokykla neišmokys, bet

kiekvienoje kūryboje kuris procentas yra iš talento, o kuris – iš mokėjimo?

Jeigu bemokykliniai praeities talentai, ilgainiui pasižymėję dideliais nuopelnais, būtų galėję išeiti tinkamą mokyklą, jų kūrybos kelias būtų buvęs daug lengvesnis, – jiems būtų nereikėję eikvoti energijos atkovojant tuos dalykus, kuriuos mokykla duoda lengviausia forma. Maža kas tiek bloga teatro menui yra padaręs, kaip diletantų išgarsintoji „įkvėpimo teorija".

3. 1939 metų ankstybą pavasarį, bendradarbiaudamas su Algirdu Jakševičiumi, įsitikinau, kad teatrinį mokslinimą visų geriausia spiesti prie Humanitarinių mokslų fakulteto.

Įsitikinimą pagrindė samprotavimai moraliniu ir materialiniu atžvilgiu.

Universitetas priima studentus, turinčius brandos atestatą – bendrojo išsilavinimo pagrindą. Atskirais atsitikimais yra priimami ir be atestato – laisvi klausytojai. Sakysime, jei atsirastų koks gabus jaunuolis – jam durys į mokyklą būtų neuždarytos. Organizuojant teatrinį mokslinimą universiteto rėmuose, o ne atskiroje studijoje, valstybei tas darbas atsieitų daug pigiau. Nereikėtų samdyti atskirų patalpų, – atkristų ir kitos su tuo susijusios išlaidos. Bendrojo mokslinimo dalykus (literatūros istorija, buities istorija, dramaturgija, teatro istorija etc.) ir kai kuriuos specialinius (kūno kultūra, fonetika etc.) aprūpintų jau esamas universiteto personalas. Atskiroje studijoje tiems dalykams dėstyti reikėtų surasti dėstytojai atskirai, – tai daug daugiau kainuotų. Išlaidų atžvilgiu nėra jokios prasmės steigti atskirą mokyklą. Dar visų svarbiausia – būtų išvengta nelaimingų žmonių gamybos. Universitetinėje studijoje vyktų natūrali talentų atranka. Per dvejus metus paaiškėtų, ar bestudijuojąs gali turėti vilties tapti aktoriumi, ar jam tokios vilties nėra. Neturėdamas tokios vilties, jis toliau specializuosis kurioje nors kitoje šakoje. Baigęs universitetą, jis bus, sakysime, kurios nors kalbos ir literatūros mokytojas gimnazijoje. Gimnazijoje nuolat vyksta visokie vakarėliai, vaidinimai, deklamacijos. Juos paprastai organizuoja literatūros mokytojas. Dabar pavasary vyksta visokios

mokinių skaitymo ir deklamavimo varžybos. Mokinius paruošti turi mokytojas. O kaip jis gali juos paruošti, jei pats to niekuomet nesimokė? Nenuostabu, kad dabar pavasariop turtingesni tėvai samdosi aktorius savo vaikams toms varžyboms paruošti. Tokių dalykų išmokęs universitete literatūros mokytojas galėtų tiksliau ir gimnazijoje savo pareigas atlikti. Jis būtų teatrinės kultūros skelbėjas jaunimo tarpe. Jis būtų natūralus instruktorius įvairiems provincijos vaidintojų mėgėjų būreliams.

Kam būtų nuostolių, jei, sakysime, istorijos ar geografijos mokytojas galėtų gražiau tarti lietuviškus žodžius, gražiau pasakoti? Ar nebūtų gera, kad, sakysime, prokurorai ar advokatai pasimokytų gražiau kalbėti? Prieš keletą metų studentai teisininkai patys tuo reikalu buvo susirūpinę, prašė įvesti tarenos pamokas, tik tuomet jiems nepavyko tai išprašyti...

Dabar nuolat laikraščiai nusiskundžia neturį gerų, reikalą išmanančių teatro recenzentų. Dar daugiau nusiskundžia teatro darbininkai, kad apie kūrybą rašo nieko neišmaną piliečiai. Išėję universitetinę studiją, susipažinę su teatrinės kūrybos elementais ir savumais, patys negalėdami vaidinti, galėtų būti išmaningi kitų kūrybos vertintojai. Tai yra didelis daiktas.

4. Ar suderinama teatrinė studija su universitetinio darbo rimtimi? Žinau, daug kas tuo abejoja. Bet ši abejonė yra šiek tiek senstelėjusios pažiūros vaisius. Joje yra per daug pasididžiuojančios literatūros ir per daug kvakeriškos pažiūros į teatro meną, primenančios tuos laikus, kada aktorius buvo arba baudžiauninkas, arba latras.

Sportas – ką jis bendra turi su studijomis ties senais foliantais, su chemijos laboratorijų dujomis? O vis dėlto prie Humanitarinių mokslų fakulteto buvo įsteigta Kūno kultūros katedra! Ar nukentėjo dėl to mokslo įstaigos rimtis? O kodėl turėtų rimtis nukentėti dėl Teatro mokslo katedros? Ar todėl tiktai, kad tai yra naujas dalykas?

Mums naujas, bet kitur – jau seniai žinomas. Sakysime, geriausiuose Amerikos universitetuose tokios katedros jau seniai veikia ir duoda gražių vaisių.

Kuo menkesnė teatrinės kūrybos vertė už eilėraščių meną? Už krepšinio ir futbolo kursą?

Tuo tarpu universiteto ir teatro bendradarbiavimas galėtų duoti gerų vaisių net literatūros kūrybai. Pavyzdžiui, seniai nusiskundžiama, kad mūsų dramaturgija esanti perdėm silpna. Kodėl silpna? Idėjų jai netrūksta, poezijos – yra, bet nėra dramaturginės technikos, nėra teatrinės kūrybos pažinimo. O kur tokių dalykų jaunas rašytojas galėtų išmokti? Kol kas – niekur. Neturime tokios mokyklos. Universitetinėje teatro mokykloje jis rastų tai, kas jam šiuo žygiu reikalinga.

Pagaliau tokia universitetinė teatro studija turėtų ypatingos reikšmės Vilniaus Universitete, nors apie tai kol kas gal ir netenka viešai kalbėti.

5. Susitaręs su Teatro direktorium, gavęs tuomet buvusio Hum. m. fakulteto dekano prof. M. Biržiškos pritarimą, 1939 metais pavasarį iškėliau tokios studijos mintį Švietimo ministerijoje. Švietimo Ministerija sumanymui pritarė. Birželio pabaigoje H. m. fakultetas gavo Švietimo ministerijos raštą, kuriame buvo oficialiai Fakulteto prašoma tai minčiai pritarti, buvo siūloma pradėti Teatro mokslo katedroje darbas nuo rugs. mėn. 1 d. Ministerija pasiūlė išrūpinsianti tai katedrai tris naujus etatus, kad fakultetas galėtų pasikviesti dėstytojus specialiems teatro dalykams. Kol ministerija negavo Fakulteto atsakymo, ji negalėjo rūpintis etatų papildymu. Fakultetas posėdžio susirinko rugsėjo pabaigoj ar spalio pradžioje, sumanymui vienu balsu pritarė, bet rugsėjo 1 d. jau buvo praėjusi. Tuo tarpu užėjo karas, netrukus vėl pasikeitė vyriausybė.

Dabar tie pačios Ministerijos pasiūlytieji etatai yra kažkur dingę. Ot, nebėra, ir gana. Nebėra, nors ir pats teatro direktorius stengiasi padėti juos surasti.

Feci, quod...

TEATRO ROMANTIKA

Viskas, ką rašo Zigmantas ir Blekaitis apie „Vaidilos" teatro meninę kryptį, yra teisinga. Tik romantikos sąvoka šiuose rašiniuose nėra išplėtota, ir tai, natūralu, sukelia nesusipratimus. Publika paprastai supranta romantiką kaip ramios, mėnesėtos nakties nuotaiką, nykius senų pilių griuvėsius, paslaptingą tamsų mišką, lakštingalos giesmę, viduramžių idealizavimą ir t.t. Bet visa tai netikslu, nes čia tik visumos dalis, kuri klaidina (tai priklauso vėlyvajai romantikai, vadinamajai saksų mokyklai). Antra, mūsų laikais romantikos sąvoka įgavo kitokio turinio negu XIX a. pradžioje. Šią sąvoką sunku išaiškinti trumpame žodyje. Todėl aš pradėsiu iš kito galo.

Pagrindinė natūralistinio (net realistinio!) teatro paklaida, kad šitas teatras laiko aukščiausiu meninės kūrybos tikslu gamtos sekimą. „Scenoje viskas turi būti taip, kaip yra gyvenime" – tai klaida! Menas, teatro menas yra *estetinė, nereali* tikrovė, ir gyvenimas yra *reali,* bet *anestetinė* tikrovė. Estetinė tikrovė negali būti matuojama tais pačiais dėsniais kaip anestetinė tikrovė! Tai dvi skirtingų kategorijų realybės. Goethe kartą pasakė: „Gyvas mopsas yra geresnis už nutapytą". Net šis genijus suklydo: šie du mopsai yra nepalyginami. Menas gyvena pagal savo paties dėsnius, – tai vienas iš romantikos teiginių. Aš neskatinu romantikos vardu grįžti į senąją romantiką. Ne, niekados! Mes jau pergyvenome natūralizmo ir realizmo epochas, ir mes negalime – mes neprivalome! – būti tokie kaip senieji romantikai.

Viską, ko išmokome iš realizmo, – privalome panaudoti. Bet realizmas, gamtos sekimas yra žemoji meno pakopa – paruošiamoji pakopa. Tai yra tik priemonė, tik kelias, ieškant publikos supratimo.

Tai yra tik palikimas. Tai tik būdas, kaip romantinį meną padaryti įtikinantį. Taigi realizmas, gamtos sekimas mums yra ne tikslas, o tik priemonė! Mes turime aukštesnius meninius tikslus.

Mes vaikštome į teatrą ne tam, kad praleistumėm laiką ar pamatytumėme realų gyvenimą. Mes ieškome teatre, kaip koncertuose ar meno galerijose, *estetinių išgyvenimų*, – visos meno rūšys turi tą patį tikslą, kurio siekia skirtingomis priemonėmis. Mums vis tiek, kuriomis priemonėmis bus sužadinti mūsų sieloje tie pergyvenimai – mums reikia tik šitų pergyvenimų, reikia tik sielos katarsio, kurio mes jaučiamės sutaurinti. Sceniškoji realybė yra visiškai kitokia negu tikroji realybė. Pavyzdžiui, auksinė karūna (iš tikro aukso) nedaro žiūrovui jokio įspūdžio, o karūna iš geltono blizgančio popierio yra labai įspūdinga. Širdis iš raudonos medžiagos (pvz., flanelės) yra įspūdingesnė negu mėsos širdis. Šiuo atžvilgiu natūralizmas ir realizmas visiškai nustojo galios. Mūsų menas turi nepalyginamai daugiau išraiškos priemonių negu realizmas, – jis kuria savo nuosavą estetinę tikrovę, kuri veikia daug giliau kaip „gamtos sekimas". Mūsų menas aprėpia idėjas, garsus, spalvas, judesius ir t.t. Mes nepamėgdžiojame gyvenimo, o iš gyvenimiškos medžiagos komponuojame visiškai naują pasaulį. (Santykis tarp sceniškos ir gyvenimiškos tiesos yra atskiras klausimas – aš jį kitą kartą paaiškinsiu.)

Šie laikai yra materijos ir materializmo laikai. Bet materijos garbinimas baigiasi. Fiziologinis materijos garbinimas atvedė žmoniją į karą. Žmonija brangiai moka už šią nuodėmę. Materializmas atnešė žmonijai tiek daug sielvarto, siaubo ir nelaimių. Žmonijai jau įgriso visa tai. Pasibaigus karui, prasidės didžiulis šuolis atgal. Žmonija nieko nebenorės žinoti apie tai. Po materializmo ateina didžioji idealizmo epocha. Po karo scenoje niekas nebenorės matyti žiauraus, purvino gyvenimo. Ieškos

poetizuoto gyvenimo. Mūsų teatras jau bando sukurti šitokį poetizuotą gyvenimą. Gyvenimo poetizavimas mus sieja su senuoju romantizmu. Senoji, taurioji romantika gyveno dvasia ir kūrė dvasiai. Ir dabar, griuvus materializmui, prasidės galinga dvasios viešpatystė. Toks yra mūsų kelias. Materiališkai mes esame vargšai, bet savo dvasia dideli. Senais ir ne taip senais laikais mes daug ką iš savo dvasios atidavėme kaimynams, bet liko ir mums patiems pakankamai, net su kaupu. Mūsų kūrybą dar išvys pasaulis ir nusistebės. Mūsų teatras laiku gimė. Jis yra, taip sakant, pranašas artėjančio didžiojo dvasingumo. „Romantikos" vardas iš tikrųjų ne visai atitinka mūsų teatrą. Su romantika mus sieja tik keli momentai (gyvenimo poetizavimas, dvasios visagalybė, estetinė tikrovė ir pan.). Bet mes trokštame žymiai daugiau negu senoji romantika. Pirmiausia, mes nenorime pakartoti tų klaidų, kurias padarė senoji romantika. Šiuo metu aš nerandu kitokio pavadinimo. Pagaliau sugalvoti pavadinimą – ne mūsų reikalas. Mes kursime, o pavadinimą suras istorikai, – tai mums mažai rūpi. Mūsų kūryba privalo paguosti žmogų. Paguosti aukštesne prasme. Mūsų menas turi pažadinti širdyje viską, kas priklauso amžinybei. Po karo žmogus turi pabusti žmogumi. Žmogus turi įsisąmoninti, kad jis turi tapti taurus. Šis žmogaus taurumas turi būti sužadintas pakilių gydančio katarsio emocijų. Tokias emocijas privalo teikti mūsų teatras. Aš visada buvau nusistatęs prieš pamokslaujantį teatrą. Ir dabar smerkiu tokį pigų dalyką. Ne emocijos turi plaukti iš idėjų, bet atvirkščiai: idėjos iš emocijų. Pirmasis kelias – pamokslininko kelias (su juo mes neturime nieko bendro), antrasis yra menininko. Žodžiu, mūsų romantika neturi būti suplakama su griuvėsių ir lakštingalų romantika, – mes neatmetame ir šitos romantikos, – bet ji mums tik mažmožis. Mes panaudosime visus kūrybos elementus, visas vaizdavimo priemones (kaip senieji, gerieji romantikai), mes kuriame dvasios viešpatystę, ir mums nereikalingi klasicizmo ar realizmo meniniai dėsniai – mes kuriame savo menui nuosavus dėsnius. Tai irgi yra romantiška, bet tai daugiau negu romantiška.

Čia aš tik paviršutiniškai aptariau svarbiausias sąvokas. Apie tai galėčiau parašyti platų straipsnį. Nežinau, ar tai Daliai įdomu. Šiuo metu taipogi nežinau, ar bus galima tokius dalykus pasiųsti. Norėčiau dabar tik pridurti, kad naujos kūrybinės epochos artėjimą jaučiu visa savo būtybe. Aš jau regiu dvasios viešpatavimo aušrą.

TIKROVIŠKUMAS VAIDYBOS MENE

1. Romantinis teatras, kuris taip šalinasi natūralistinio teatro, nori ir turi būti tikroviškas, – visiems vienodai suprantamas ir meniškai, psichologiškai įtikinantis. Šia prasme romantika yra natūralizmo kaimynė. Vis dėlto tik kaimynė. Romantinis tikroviškumas yra kažkas kita negu natūralistinis. Beje, čia nelengva išvesti tikslią ribą.

2. Kiekviena meno rūšis naudoja tikrovę, gamtos duotus daiktus kūrybos pagrindu, atspirtimi. Naujų daiktų išradimas yra ne menininko reikalas, – tai jau mokslininko, išradėjo, reikalas. Menininkas išsiverčia su gamtos duotais daiktais. Jo uždavinys: natūralią tikrovę, natūralius daiktus paversti estetine tikrove. Vadinasi, ne mėgdžioti gamtą, o atsirėmus gamtos kurti naują estetinę tikrovę.

3. Natūralūs daiktai turi ne tik savo formą, – jie turi ir savus gyvavimo dėsnius. Pavyzdžiui, šuo, – jo nosis yra prie galvos. Joks menininkas negali tapyti šuns su nosimi prie šono ar prie kojos: nosis turi gamtos duotą vietą, – to negalima pakeisti. Tai būtų neteisinga. Menininkas tegali tiksliausiu būdu perteikti ("fotografuoti") gamtos duotas formas, linijas, spalvas arba kai kuriuos daiktus, t.y. elementus, vienus labiau pabrėžti, kitus labiau užtušuoti, jis gali pateikti naują formų ir linijų derinį, vadinasi, gali stilizuoti.

4. Net natūralizmas negali perkelti į sceną tikrojo gyvenimo. Nes šis uždavinys yra iš esmės klaidingas. Juk estetinėmis priemonėmis

norima pateikti anestetinį daiktą. Pirma, tai yra ne meno uždavinys. Antra, tai yra iš principo neįmanoma. Kadangi:

5. Vaidinama pagal pjesę, teatre, esant meniškam apšvietimui, publikos akivaizdoje ir t.t. Viskas čia yra meniška, viskas ne taip kaip gyvenime. Tikrosios komedijos ir tragedijos realiame gyvenime vyksta ne taip, kaip būtina teatrui. Net „natūraliausias" dramaturgas gyvenimo įvykius turi komponuoti: vienus faktus sugretinti, kitus – išleisti, dar kitus, kurių trūksta, – sukurti, vėl kitus – pakeisti ir t.t. Bet toks dramaturgas pasiūlo aktoriams jau pakeistą, poetiškai apibrendrintą, „poetizuotą" gyvenimą.

6. Teatras toliau tęsia gyvenimo „poetizavimą", ir turi tęsti, kitaip negalima. Tūkstančiai realių bruožų (linijų, spalvų, garsų, judesių, šešėlių ir t.t.) visada išleidžiama, o įnešama naujų bruožų (scenovaizdis, gestai, intonacijos, niuansai ir t.t.). Vadinasi, gyvenimas visada keičiamas. Vadinasi, jei teatro prigimtis reikalauja gyvenimą scenoje pertvarkyti, tai kaip gali būti teatro uždavinys perteikti realų gyvenimą? Vadinasi, šitas uždavinys savaime yra iš principo klaidingas.

7. Menininkas natūralistas visada komponuoja savo kūrinį, bailiai pasižiūrėdamas į tikrąjį gyvenimą – vis nori mėgdžioti. Užuojautos vertos pastangos! Jis neturi aukštesnių meninių idėjų, jis tenori būti beždžionė. Tikrai kūrybingas menininkas (ne amatininkas!) turi dirbti aukštesniam meniniam uždaviniui. Jis turi tai, kas duota gamtos, taip „poetizuoti", kad tas „poetizavimas" sukeltų estetines emocijas. Vienus bruožus pabrėžti, kitus užtušuoti, suteikti visumai naujų žymių ne tam, kad daiktus pagražintų (pigiai suprantamas stilizavimas!), o tam, kad sukurtų naują meninę visumą. Vadinasi, stilizavimas yra ne stengimasis suteikti kūriniui vienokį ar kitokį stilių, o dalių suderinimas pagal idėją į meninę visumą.

8. Vadinasi, meno kūrybos pagrindas yra gamtos teikiami daiktai. Menininkas paverčia juos estetine tikrove, pertvarko, „poetizuoja" ne „gyvenimiškai", o pagal meninę idėją. Tas tinka ir teatro menui.

9. Teatre tikroviškumas labiau reikalingas negu kitose srityse. Čia tikroviškumas apima psichologiją ir įvykių logiką. Dramaturgas ir režisierius gali turėti meninę idėją, kokią tik nori. Jie gali imti iš gyvenimo bet kuriuos personažus ir situacijas. Tą medžiagą jie gali bet kaip „poetizuoti". Tačiau toliau jie jau turi laikytis logikos ir psichologijos dėsnių. Kai duota koks charakteris ir kokia situacija, tai tas personažas gali elgtis tik pagal bendrosios psichologijos dėsnius. Jei teatre to nedaroma, tai išeis šuo su nosimi prie šono, o ne prie galvos. Vadinasi, scenos veiksmo tikroviškumas remiasi psichologijos dėsniais, žodžiu: veiksmas grindžiamas charakterio ir situacijos tikroviškumu.

10. Šiuo atžvilgiu mes esame kaimynai su natūralistine ir realistine mokykla, – jos siekia to paties. Skirtumas tik tas, kad mūsų kaimynams šitas tikroviškumas yra tikslas, – mums jis tėra priemonė siekti aukštesnio dalyko.

11. Tas pats tinka ir Stanislavskio „išgyvenimui" scenoje. Patsai Stanislavskis nėra tiksliiai nusakęs, ką jis vadina žodžiu „išgyvenimas". Mūsiškis išgyvenimo supratimas vienija abi amžinai besiginčijančias vaidybos meno mokyklas: 1) aktorius turi vaidinti, o ne išgyventi, kaip sakė nuostabusis meistras Coquelinas Vyresnysis (Diderot teorija); 2) aktorius turi scenos įvykius išgyventi taip, kaip išgyvena žmogus tikrovėje. Šis ginčas yra nesusipratimas. Kadangi:

12. Savaime suprantama, kad aktorius turi išgyventi, – jis negali vienaip galvoti ir jausti, o kitaip elgtis. Jis negali būti mechaninė lėlė, kuri kartoja scenoje, ką kažkada išmoko. Patsai Coquelinas scenoje daug išgyvendavo. Aktoriaus išgyvenimas teikia jo menui šilumos, reikiamo žavesio, kuris užkrečia žiūrovų salę ir meną daro suprantamą. Šitie išgyvenimai padeda aktoriui rasti vis naujų vaizdavimo priemonių – jie daro jo meną gyvą ir įkvėptą. Be šių išgyvenimų menas būtų tik akla mechanika.

13. Tačiau šie išgyvenimai nieku būdu nėra natūralistiški. Aktorius išgyvena turėdamas tikslą, žiūrovų akivaizdoje, meninėje aplinkoje, pagal knygos tekstą, sąmoningai ir t.t. Jis tiksliai

žino, kur jo pyktis ar kančia turi pasiekti kulminaciją ir kur turi nuslūgti. Gyvenime taip nebūna. Vadinasi, yra principinis ir konkretus skirtumas tarp abiejų rūšių išgyvenimo: aktoriškojo ir natūraliojo. Teoretikai visada painiodavo šias abi rūšis, ir dėl to kilo minėtas dviejų mokyklų amžinas ginčas.

14. Išgyvenimai scenoje anaiptol nėra natūralūs, jie yra estetiniai išgyvenimai. Kaip muzikas iš natūralių garsų kuria nuostabią melodiją, kaip skulptorius paprasto granito gabalą paverčia įspūdingu kūriniu, taip ir aktorius turi natūralius anestetinius išgyvenimus paversti estetiniu veiksmu. Tai yra didžiausioji vaidybos meno paslaptis. Visi didieji meistrai tai atlieka geriau, negu moko savo teorijose. Aktorius, kuris nejaučia šios paslapties, nebus didelis menininkas. Kaip aktoriui rasti kelią į šią estetiką, teisingai nurodo Stanislavskis. Tačiau įkvėpimą, ekstazę aktorius turi rasti savyje. Vaidybos menas, nepaisant jo šimteriopų saitų, turi būti laisvės, įkvėptos kūrybos menas, sakyčiau, ekstazės ar ekstazinis menas!

15. Sumečiau čia tik neišplėtotų minčių. Jei Dalelei būtų kas neaišku ir įdomu, galėčiau plačiau išdėstyti ir pagrįsti. Šiaip ir toliau rašysiu taip fragmentiškai, – tas man padeda ir savo minčių neužmiršti.

RUSŲ DRAMOS TEATRAS EUROPOS TEATRO RAIDOJE

1

Rusų dramos teatras, XX amžiaus pradžioje pasiekęs pasaulinio garso ir padaręs didžiulės įtakos Europos, o per jos – ir pasaulinio teatro raidai, palyginti su Vakarų Europos teatru yra gana jaunas reiškinys. Tiesa, teatrinės kultūros pradžiodalos jau X–XI amžiais pasidaro rusų buities tolydis neišsenkamas palydovas, tačiau jom nebuvo lemta išaugti į savarankišką rusų tautinio teatro menišką vyksmą. Pirmieji teatrinės kultūros skelbėjai rusuose buvo liaudies poetai, dainiai ir skomorochai, kuriem teko išgyventi itin nepalankios rusų viduramžio būties sąlygos. Bizantiškoji krikščionybė per savo atstovus dvasininkus, popus ir monachus į dainius ir skomorochus žiūrėjo su panieka, kaip į velnio tarnus, pagonybės skelbėjus, barė juos ir visokiais negerais vardais vadino. Ir vis dėlto jie, dainiai ir skomorochai, nepaisant visų persekiojimų ir prakeikimų, ne tiktai neišnyko per ilgus niaurius šimtmečius, bet, priešingai, paplito po visą rusų gyvenamą žemę, atkakliai visur skelbdami teatrinį skonį, teatrinę kultūrą.

Vakarų Europos teatras, kaip žinoma, išaugo, išsirutulojo iš tautinių šaltinių, iš religinio bei pasaulioninio turinio liaudies dramos. Rusuose tai neįvyko dėl ypatingų istorinių aplinkybių, kuriose teko gyventi rusų tautai.

Rusų teatras dabartine prasme susikūrė tiesioginėje Vakarų Europos ateivių įtakoje ir dar ilgą laiką jis ir mito šia įtaka. Tačiau šis faktas anaiptol nepaneigia nuopelnų tų bevardžių liaudies dramos kūrėjų ir skelbėjų, teatrinės kultūros pranokėjų plačiosiose masėse, kurie su tokiu pasiryžimu, su tokia ištverme darbavosi, o patys pasiliko istorijai nežinomi. Senosios rusų literatūros paminklai, pradedant XI amžiaus pabaiga, nešykšti rūsčių prakeikimo žodžių šitokių liaudies artistų galvai. Šie senosios rusų literatūros paminklai ir paliko netiesioginių liudijimų apie teatrinį rusų liaudies meną. Jeigu dvasininkijos atstovai, kovodami su pagonybės liekanomis, per ištisus penkis šimtmečius taip energingai tūlioja liaudies dramos teatro skelbėjus, tai vienas šis faktas parodo, kaip plačiai buvo paplitęs skomorochų menas, kokios jis įtakos turėjo turėti, – parodo, kaip giliai rusų tautoje buvo įsišaknijęs teatrinės kultūros reikalas. Teatrinis skonis kaupėsi per daugelį šimtmečių. Dirva brendo pamažu, bet tolydžiu ir nepaliaujamai. Prisirinko daugybė potencinių jėgų. Buvo reikalingas tiktai koks laukujis akstinas, kad šios potencinės jėgos uraganu prasiveržtų pro laukujus varžtus, pasilietų po visą kraštą, sujūruotų puošniu žydėjimu.

Šitoksai akstinas atėjo. Atėjo jis iš svetur, atėjo iš Vakarų Europos. Tačiau jis būtų buvęs bejėgis, jeigu nebūtų radęs paruoštos išpurentos dirvos. Ir jeigu rusų teatras jau XX amžiaus pradžioje tapo pasaulinės teatrinės kultūros lobis, tai pirmoji padėka už šitokią paslaugą tektų atiduoti tiem nežinomiem veikėjam pasiryžėliam, kurie per šešetą septynetą amžių herojiškai pakėlė visus persekiojimus ir skelbė teatrinę kultūrą plačiosiose rusų tautos masėse.

2

Kaip žinoma, pirmasis teatro dabartine prasme organizatorius Rusijoje buvo caras Aleksej Michajlovič, Petro I tėvas, istorijos vadovėliuose seniau turėjęs pravardę Tišaišij carj – Tyliausias caras. Viešpatauti jis pradėjo gana niauria nuotaika.

Pirminiame savo viešpatavimo laikotarpyje, 1648 metais, jisai buvo paskelbęs itin rūstų ukazą („įsaką"), kuris turėjo būti skaitomas cerkvėse ir monastyriuose, turgavietėse ir mugėse – ir dar po keletą kartų. Šiame ukaze buvo griežtai įsakoma: namuose, gatvėse ir laukuose dainų nedainuoti, vakarais į pasilinksminimų vietoves („na pozorišča") nesirinkti, šokiuose nedalyvauti („ne pliasatj"), rankomis netaukšėti („ne pleskatj"), delnais neploti, rateliuose („chorovody") nežaisti ir žaidimų nesiklausyti; vestuvėse dainų nedainuoti ir nemuzikuoti („ne igratj glumotvorcam, organnikam, smechotvorcam, guseljnikam, peseljnikam"), Kalėdų švenčių metą į velniškus susirinkimus nevaikščioti, velniškų žaidimų nežaisti, dainų nedainuoti, mįslių neminti... tuščiažodžiavimu, juokdarybe ir šventvagiškais veiksmais savo sielų nežudyti, kaukių nesidėti ir skomorochiškais drabužiais nevilkėti... Cinos ir vaško nelieti, grūdais ir kortomis ir šachmatais nelošti; skomorochais nebūti; su guslėmis („kanklėmis"), būgnais, zurnomis, domromis, vamzdžiais, birbynėmis nevaikščioti, meškų nevedžioti, su šunimis nešokinėti, kumštynių neruošti, etc... Neklaužadas pirmą kartą botagais lupti („bitj batogi"), o trečią ar ketvirtą kartą tremti ištremtin į nuošalius pakraščių miestus („v ukrajnyje gorody"). Skomorochus pirmą kartą botagais lupti, antrą kartą – rimbais ir imti pabaudos po penkis rublius nuo žmogaus... Ukaze taip pat buvo pasakyta: gusles, domras, zurnas, vamzdžius ir visus panašius velniškus švilpiančius indus, taip pat ir maskes („chari") – atiminėti, laužyti, deginti be liekanų... Pačioje Maskvoje muzikos instrumentai buvo surinkti, sukrauti į vežimus, nuvežti į užmiestį Boloto (= pelkė, vieta, kur tuomet bausdavo mirtim nusikaltėlius) ir iškilmingai sudeginti (P. Morozov, „Narodnaja drama", leidiny: „Istorija russkago teatra", t. 1, Moskva, 1914).

Atrodo, po caro šitokio ukazo visai valstybei turėjo užeiti tikrai liūdnos dienos, o skomorochinė sėkla turėjo būti jau su šaknimis išrauta iš rusų žemės. Ir vis dėlto vidujė pergalė pasiliko skomorochų pusėje. Per dešimtį metų pats caras tiek pasikeitė,

kad pats pradėjo rūpintis muzikos reikalu ir teatro organizavimu. „Pirmoji mum žinoma [caro] mintis pasikviesti naujus užsienio aktorius siekia 1660 metus. Reikalas čia, be abejonės, rėmės naujais įspūdžiais, kurių caras gavo karo (1654–1667 m.) metu pabuvojęs Vitebske, Mogiliove, Polocke, Kaune, Gardine, o ypač gi – Vilniuje. Nuo to laiko prasideda visokios naujenybės caro rūmų gyvenime..." (*Ibid*., V. Vsevolodskij-Gerngros. „Teatr pri Alekseje Michajloviče".) Žinoma, buvo daug ir kitų akstinų, paskatinusių carą taip griežtai pakeisti savo įsitikinimus, – karo metu gautieji įspūdžiai Baltarusijoje ir Lietuvoje, galimas daiktas, vaidino čionai tiktai antraeilį vaidmenį. Šiaip ar taip, caras Aleksej Michajlovič jau 1660 metais įgalioja anglą Joną Gebdoną, „komisarijusą ir rezidentą", atsiųsti Maskvon iš užsienio „meisterių, kad paukščiai giedotų ant medžių", „taip pat ir žmonės grotų dūdomis... meisterių komedijai daryti". Iš to nieko gera neišėjo, dūdoriai ir komedijų meisteriai neatvažiavo. Po dvylikos metų, 1672 m., caras siunčia jau specialius pasiuntinius muzikontų ir komedijontų ieškoti. Žinomam ano meto didikui Nikalojui van Stadenui įsako: „važiuoti pas Kurliandijos hercogą Jokūbą („jechatj... k Jakubusu...") ir, būnant Kurliandijos žemėj, įkalbinėti, kad eitų didžiojo gosudariaus tarnybon" „dūdoriai patys mitriausieji ir mokyti" ir „du žmonės, kurie mokėtų visokias komedijas išdarinėti" („...komediji strojitj"). Jeigu van Stadenas reikalingų aktorių negautų Kurliandijoje, jis turi vykti jų ieškoti į Švediją („vo vladenija korolia Svejskago") ir į Prūsų žemę.

Tačiau van Stadeno misija nusitęsė. Derybos vyko sunkiai. Reikalingų komedijontų gauti buvo labai sunku. O carui dėl įvairių priežasčių komedijos taip prisireikė, kad jis nebenorėjo laukti, kuo baigsis van Stadeno misija. Caras įsakė ištirti, ar neatsiras vietinių jėgų „komedijai padaryti".

Tuo metu Maskvoje gyveno jau gana žymus visokių svetimšalių kiekis, – meisterių, amatninkų, karių, mokytojų, verteivų, avantiūristų ir panašaus elemento, kurį vėliau Rusijos istorikas Solovjovas pavadino „Vakarų Europos kazokai". Jų daugumas

buvo vokiečiai. Jie buvo apgyvendinti priemiesty, kuris ir buvo vadinamas „Nemeckaja Sloboda".

Šioje Vokiečių Slabadoje ir buvo surastas meisteris komedijom išdarinėti. Tai buvo vokiečių pastorius Johann Gotfried G r e g o r i. Jis gavo caro įsakymą „surengti komediją, o komedijoje veikti iš Biblijos knygą Esfirj ir tam veiksmui pastatydinti ruimą („chorominu").

3

Carą tikrai tarytum apniko teatrinė karštligė. Neįprastu jam energingumu ryžosi nugalėti visas kliūtis. O jų buvo nemaža. Kiek jam teko privargti, kol nugalėjo bažnyčios galvą, kol išgavo leidimą! Iki šiol teatras dvasininkijai atrodė esąs velnio padaras, o dabar pats caras jį įrengti įsigeidė, – kokį gi jis pavyzdį duos eiliniam piliečiam?! Vis dėlto reikalingas bažnytinės galvos sutikimas buvo gautas! Nesigailėjo caras nei triūso, nei pinigų, nei medžiagų pirmiesiem Rusijoje teatro rūmam įrengti, – „komedijnoj chorominy". Visa buvo nugalėta, rūmai gana puošniai įrengti. Įvyko spektaklis. Laikininkai pasakoja, kad „caras, reginio sužavėtas, prasėdėjo ištisas dešimtį valandų, nesikeldamas iš vietos". Carienė su savo palydovėmis damomis taip pat žiūrėjo spektaklio. Tiesa, jai tuomet buvo dar labai didelė nuodėmė žiūrėti spektaklio šalia caro besėdint, jai buvo įrengta atskira uždara ložė, kurios sienoje buvo padarytas tam tikras plyšys, pro kurį ji galėjo spektaklį sekti. Caras spektakliu buvo itin patenkintas. Spektaklio dalyvius jisai gausiai apdovanojo „činais" ir pinigais, o pačiam Gregoriui įsakė duoti „keturias dešimtis sabalių šimto rublių vertės ir porį aštuonių rublių vertės atlyginimui už teatro surengimą" („...za komedijnoje strojenije").

Nūdienos žiūrovas paabejotų, ar Gregori teatras buvo tokio susidomėjimo vertas. Visų pirma pats Gregori – joks teatralas, joks literatas. Savo tėvynėje, Vokietijoje, jis buvo karys ir paprastas mokytojėlis. Vokiečių Slabadoje ėjo pastoriaus pareigas.

Literatūrinio ir teatrinio darbo niekuomet nebuvo dirbęs, patyrimo jokio neturėjo. O čia per labai trumpą laiką turėjo parašyti milžiniško dydžio pjesę, išmokyti aktorius, surežisuoti, pastatydinti teatro rūmus, suruošti spektaklį! Vargu ar jis ir rusiškai mokėjo. Pjeses rašė jisai vokiškai, vėliau jos buvo verčiamos į rusų kalbą. Gregori teatro aktoriai buvo taip pat vokiečiai, niekur teatre niekuomet nedirbę ir rusiškai menkai temoką ar net visai nemoką. Savaime suprantama, kad Gregori teatras žymesnių meniškų nuopelnų negalėjo turėti.

Nuo šio garsaus spektaklio turėjo praeiti beveik šimtas metų, kol įvyko šiokių tokių pagerėjimų rusų teatro reikaluose. Dėl įvairių natūralių priežasčių iširus Gregori teatrui, važinėjo į Rusiją įvairios Vakarų Europos teatro trupės. Bet ir jos vaidino ne rusų pjeses, ne rusų kalba. Rusų plačiajai visuomenei tie teatrai buvo nei prieinami, nei reikalingi. Juo mažiau tokie teatrai buvo reikalingi Petrui I. Nenuostabu, kad šis didysis valstybės vyras, savo reformomis palietęs beveik visas gyvenimo sritis, teatro reikalu beveik nieko nepadarė. Petro I įpėdiniai kreipė daugiau dėmesio į teatro reikalus. Jiem beviešpataujant pabuvojo ir Maskvoje, ir Leningrade, tuomet dar St. Peterburge, įvairios vokiečių ir prancūzų dramos teatro trupės, kartais visiškai neblogos. Atvažinėjo net italų opera, net *commedia dell'arte.* Bet visa tai rusam dar buvo svetima. Rusų dramos teatro vis dar nebuvo. Tiktai beviešpataujant Petro I dukrai, Jelizavetai Petrovnai, 1756 metais, buvo įsteigtas dramos teatras, sudarytas iš aktorių mėgėjų, kuriam vadovauti buvo paskirtas pirmas rusų dramaturgas, kurio veikla ir nuopelnai iki šiol nėra pakankamai įvertinti, Aleksandras Sumarokovas. Rusų literatūros ir teatro istorijos lapuose dėl Sumarokovo, dar jam gyvam tebesant, įsigyveno prieštaringai šališka, jam itin nepalanki nuomonė. Dėl jos susidarymo gal ir pats jis buvo kiek kaltas, – jis pats savo nuopelnus labai aukštai kėlė, juos apibrėždamas žodžiais:

> Rasinov ja teatr javil, o Rossy, vam! –
> – Rasino aš daviau teatrą, rusai, jum!

Ir tai buvo gryna tiesa, nors tie žodžiai autoriui ilgainiui pridaro daugybę nemalonumų. Net toksai didelio skonio ir gilios inteligencijos rašytojas, meno reikaluose toksai teisingas teisėjas kaip Puškinas, – ir jis Sumarokovo atžvilgiu buvo nedraugingai nusiteikęs, ir jis Sumarokovo kūrybą vadino tiktai „paryžiškų pasilinksminimų sekimu". Vėlyvesnieji literatūros istorikai nuolat ir nuolat tyčiojosi Sumarokovu, kaltindami, kad jis buvęs per daug išdidus, per daug įsivaizdavęs, peikė jį, kad jis savo kūryboje per daug sekęs prancūzų pavyzdžiais etc. Bet jo trūkumai nebuvo jau tokie dideli, kad jie ir nūdien dar galėtų užtemdyti jo įžymiuosius nuopelnus rusų teatrui, rusų literatūrai ir iš viso rusų kultūrai.

Sumarokovo, kaip teatro vadovo, pareigos buvo itin sudėtingos. Jisai viename asmenyje turėjo būti ir teatro direktorius, ir administratorius, ir veiklus dramaturgas, ir režisierius, ir auklėtojas, ir vaidybos mokytojas, ir propagandistas, ir visa kita. Ar galima stebėtis, kad žmogus kartais išeidavo iš kantrybės ir savo aistrų temperamentą imdavo reikšti tokiomis formomis, kurios oficialiose įstaigose paprastai nėra giriamos?!

Visiškai teisinga, kad Sumarokovas stengėsi rusam duoti tą pat, kas prancūzam buvo Rasino teatras. Sumarokovas buvo įsitikinęs prancūzų klasicizmo šalininkas ir skelbėjas. Prancūzų klasicizmas nulėmė ir paties Sumarokovo veikalų ir formą, ir turinį, ir ideologiją. Bet anais laikais prancūzų klasicizmas turėjo lemiamos įtakos ne tiktai Rusijoje, bet ir visoje Europoje. Vokietija, Anglija, Lenkija, Skandinavija, Lietuva – visi išgyveno prancūzų klasicizmo įtaką. Kiekviena šalis šią įtaką išgyveno saviškai, prancūzų pavyzdžiu kurdama savo klasicizmo mokyklą. O Sumarokovas ir buvo rusų klasikinės mokyklos kūrėjas, – rusų ankstybojo arba ortodoksinio klasicizmo pionierius. Tai buvo būtina ir neišvengiama grandis rusų kultūros istorijoje. Vienas rusų teatro istorikas visiškai teisingai pastebi: rusų teatras paskubomis ėjo sutrumpintą prancūzų literatūros kursą ir šiame darbe reiškė tokio uolumo, kad neretai pavydavo ir pralenkdavo Paryžių: prancūziškos pjesės kartais eina Peterburge ne tiktai

tuo pačiu laiku, kaip ir Paryžiuje, – kartais net anksčiau negu tenai.

Sumarokovas davė rusam iki šiol nežinotą klasikinės tragedijos ir komedijos formą, davė skambų dramaturgišką eilėraštį (dažniausia aleksandrinišką). Savo veikaluose skelbė aniem laikam, ypač ano meto Rusijai, pažangias Švietimo gadynės idėjas. Visa tai buvo nauja, visa tai buvo teigiama. Sumarokovas, duodamas klasikinę vaidybos medžiagą, savaime suprantama, skiepijo ir klasikinės vaidybos formas, kurios rusų teatre įsigali ilgam laikui, prieš kurias ir bus nukreipti gimstančiojo realizmo smūgiai.

Rusų kūrybinio teatro pradžia priklausė išimtinai vakarietiškų įtakų. Tai buvo ankstybojo klasicizmo gadynė. Tačiau klasicizmas Vakarų Europos įtakos dar toli neišsemia. Ateina dar sentimentalizmas, romantizmas, neoklasicizmas, ataidi dar ir gimstantis realizmas.

4

Dar 1771 metais Sumarokovas viename savo pagarsėjusiame rašte gailiai skundžiasi. Esą Prancūzijoje:

> įsiveisė nauja ašarotų komedijų šlykšti rūšis; bet ten neišgaiš Rasino ir Moljero skonio sėkla! O pas mus teatro srity beveik ir pradžios dar nėra, – toks pašlemėkiškas skonis, o ypač didžiosios Jekaterinos amžiui, netinka. Kad jo neįsileistų, aš rašiau apie tokias dramas ponui Volterui [Sumarokovas tikrai rašė Volterui laišką, šaukdamas jį į pagalbą prieš ašarotą dramą ir gavo iš jo palankų bendramintišką atsakymą], bet jis per šį trumpą laiką įšliaužė jau į Maskvą, nedrįsdamas pasirodyti Peterburge, susilaukė visuotinio pagyrimo ir rankų plojimo, nepaisant, kaip gremėzdiškai „Eugenija" (Bomaršė) yra išversta ir kaip aktorė, pasivadinusi Eugenija, bakchantę vaidino. O šitokį pritarimą anosios dramos vertėjas, kažkoks tenai valdininkiūkštis, į padanges kelia, pripindamas žiūrovam pagyrimą ir sutvirtindamas jų skonį... Valdininkėlis („podjačij") tapo Parnaso teisėjas ir Maskvos publikos skonio nustatytojas!.. Žinoma, veikiai bus pasaulio pabaiga... Bet argi Maskva labiau patikės valdininkpalaikiu negu ponu Volteru ir manimi?"

Tačiau Sumarokovo aimana buvo jau beviltiška. Pasaulio pabaigos nebuvo, o Maskvos publika „patikėjo valdininku". Ašarotoji drama ar, kaip ją anglai vadino, melodrama, rusų teatro veikiai įsistiprina, – toks jau tuomet buvo visur teatrinis skonis. Ne tiktai jaunas Karamzinas gyrės, kaip jis verkė Berlyne, liūdnai pragarsėjusio Kocebu žliumbiančia melodrama besižavėdamas, – Kocebu skonis ar, kaip tuomet rusai sakydavo, „kocebjatina" („kocebiena", palyg.: veršiena, kiauliena), keliem dešimtmečiam įsigyvena rusų scenoje. Paskui kocebieną įkandin kucena vodevilis, verstinis ir naminės gamybos, taip pat beveik visam šimtmečiui susisukęs jaukų lizdelį rusų scenoje. Dar Gribojedovo Repetilovas tikino, kad tiktai vodevilis esąs tikras daiktas, o visa kita – pūzdras („a pročeje vsjo – gnilj"). Tris XIX amžiaus ketvirtadalius vodevilis Peterburgo ir Maskvos scenoje žydėte žydi. Joks įžymesnis spektaklis, joks aktoriaus pasisekimas be vodevilio neįmanomas. Po rimtos pjesės, pavyzdžiui, kokios nors Šekspyro tragedijos, būtinai turėjo eiti vodevilis. Kas spektaklyje belikdavo iš Šekspyro veikalo, mažai kam rūpėjo, – užtat labai rūpėjo vodevilis. Aktoriai savo benefisam, norėdami privilioti daugiau publikos, jai patikti ir pasipelnyti, visomis jėgomis rūpinasi gauti kad nors naują linksmą vodevilį. Net toks rūstus rašytojas, kaip Gribojedovas, ir jisai jaunatvėje fabrikavo vodevilius pagal prancūzų pavyzdį. Ne kartą net visas spektaklis pačiuose geriausiuose ir rimčiausiuose teatruose buvo sudaromas iš vodevilinės medžiagos...

Rusų aktoriui ir žiūrovui visa tai buvo svetima, atneštinė iš svetur medžiaga.

Klasikinė tragedija, ašarotoji melodrama, lengvasai vodevilis pagal duodamąją vaidybos medžiagą reikalavo ir vaidybos meno atitinkamos formos. Pavyzdžiui, realistinei vaidybai vodevilyje ar melodramoje visiškai nebūtų buvę kas veikti. Vaidybos meno forma buvo taip pat, kaip ir vaidybos medžiaga, dar atneštinė, dar ne rusiška. Ji išimtinai priklausė dar užsieninės, prancūziškos, mokyklos. Rusų scena per tą laikotarpį davė visą eilę įžymių aktorių, keletą itin stambių talentų, kaip,

pavyzdžiui, Volkovas, Dmitrevskis, Semionova, Karatyginas, genialus Močialovas ir daugelį kitų. Bet jie visi dar nebuvo rusų savarankaus vaidybinio meno kūrėjai ir reiškėjai. Jie vis dar daugiau ar mažiau sėkmingai perkeldavo į rusų dirvą svetimą sėklą, – svetur sukurtus dėsnius, svetur išbandytas technines priemones. Šia prasme rusų vaidybos nepajudino iš vietos net tokie stambūs teatriniai talentai, kaip Fonvizinas ir Gribojedovas. Na, ir jiem sunku buvo tai padaryti. Ir jie patys dar buvo išaugę klasicizmo srovėje ir priklausė klasicizmo pagrindų. Jų dramaturgija senąja vaga tebesroveno. Tad ir naujo vaidybos meno jie dar nereikalavo. O įtakingieji praktiškieji teatro veikėjai dar tebebuvo iki kaklo pasinėrę prancūzų tradicijose. Toks kniazius Šachovskoj, itin įtakingas ano meto teatrinis veikėjas, dramaturgas, vaidybos meno mokytojas, turėjęs savo nuosavą teatrą ir vaidybos mokyklą, pasiliko ištikimas prancūzų mokyklai iki galo. Net toks Kateninas, Gribojedovo draugas ir bendramintis, pagarsintas daugelio rusų talentingų aktorių mokytojas, net Kateninas, tas visų labiausia apsišvietęs ir kultūringas teatro veikėjas, – net ir jis buvo ištikimas prancūzų vaidybinės mokyklos meno skelbėjas. Sėdėdamas Peterburge, susipažinęs su nauja prancūzų pjese, jis jau iš anksto žinojo, kaip Paryžiuje ši pjesė bus pastatyta, koks aktorius kokį vaidmenį gaus ir kaip jis jį suvaidins. Sunku būtų buvę net iš Katenino reikalauti, kad jis ieškotų kokių naujų vaidybinio meno pagrindų. Prancūzų vaidybinės mokyklos galia rusuose buvo tokia beapeliacinė, kad jis vos vos nepražudė net Gogolio dramaturginį meną. Gogolio „Revizorius", po ilgos kelionės „nuo Ainošiaus pas Kaipošių" pagaliau patekęs į sceną, pirmą kartą buvo taip suvaidintas, kad Gogoliui, kaip sakoma, net plaukai pasišiaušė: ir Chlestakovas, ir Gorodničius, – na, jų pavyzdžiu ir visi kiti darbavosi kaip tradiciniai prancūziškų vodevilių bernužėliai, nebekalbant jau apie moteris, kuriom sceninės kūrybos idealas buvo anais laikais itin garsėjusi gražuolė Asenkova, vodevilyje „Mergaitė husaras" dainavusi nuleidus primerktas akutes:

Budet muž – i togda
Velika li beda,
Čto ne znajet žena vyčitanja?
Bez usilij umu
Ja složenje pojmu,
V tom net nikakovo somnenja.
A delenje k tomu ž
Budet delatj mne muž, –
I nužnyje vse umnoženja.
Menia vy, drug moj,
Vozjmite domoj,
Poka blagodetelj v otlučke...

(Turėsiu vyrą – ir tuomet ar tokia jau didelė nelaimė, kad žmona nemoka atėmimo? Be proto pastangų aš suprasiu sudėjimą, čia nėra jokios abejonės. O prie to dalinimą man visuomet darys mano vyras ir visus reikalingus padauginimus. Jūs mane dabar, mielas drauge, pasiimkite namo, kol mano globėjas tebėra išvykęs...)

Žiūrovų salė kriokdavo ir žviegdavo iš pasitenkinimo. Asenkova buvo gerbiama ir garbinama. Kuri aktorė būtų galėjusi nenorėti tokio garso, kuriuo gyveno Asenkova?!

Šitokion nuotaikon ir pateko Gogolio „Revizorius". Tikrai būtų buvęs stebuklas, jeigu jis pirmame spektaklyje nebūtų praskambėjęs skandalingai.

5

Tiktai ilgainiui istorinio proceso eigoje paaiškėjo, kad Gogolis atnaujino rusų dramaturgiją, kad jis atnešė naujus tautinius kūrybos principus, nesiderinančius su prancūziška vaidybos mokykla. Nežinia tačiau kaip Gogolio dramaturginis menas toliau būtų besirutuliojęs, jeigu, jo laimei, nebūtų atsiradęs aktorius ir teatro veikėjas, ne tiktai išgelbėjęs Gogolio teatrinį meną, bet ir sukūręs rusų tautinę vaidybos mokyklą. Tasai aktorius buvo Michail Semionovič Ščepkin, grafo Volkenšteino baudžiauninkas, vėliau visuomenės lėšomis išpirktas iš baudžiavos

jungo, – vėliau, kai jis jau buvo pasidaręs teatrinė garsenybė, rusų kultūros pažiba.

Ščepkinas savo teatrinį kelią pradėjo taip pat „senąja maniera", kurios tiktai vėliau atsižadėjo, rūsčiais žodžiais pasmerkdamas visą senąją, prancūzišką ir prancūzuojančią, vaidybos mokyklą, savo šaknimis besiekiančią talentingojo Dmitrevskio, Sumarokovo laikininko ir bendradarbio.

Senoji vaidybos mokykla, tariant paties Ščepkino žodžiais, pasižymėjusi:

> garsiu, beveik pedantišku kiekvieno rimo kirčiavimu, šiek tiek apdailinant pusiaueilius. Visa tai augo, taip sakant, vis garsyn ir garsyn, o paskutinioji monologo eilutė buvo rėkte išrėkiama, kiek tik jėgų žmogui ištekdavo...

Dar rūsčiau nupeikia Ščepkinas senosios vaidybos siekiamus idealus ir jos vertinimo kriterijus. Esą seniau:

> Vaidybos didžiuosius nuopelnus pripažindavo tuomet, kai beveik niekas nekalbėjo savo balsu, kai visa vaidyba susidarydavo iš kraštutinai sužalotos deklamacijos, kai žodžiai buvo tariami kiek išgalint garsiau ir beveik kiekvienas žodis buvo mostais palydimas. Ypač meilužių vaidmenyse buvo deklamuojama taip aistriai, kad net prisiminti juokinga; žodžiai: meilė, aistra, išdavystė būdavo šūkaliojami taip garsiai, kiek tik žmogaus jėgos leisdavo, bet fizionomijos vaidyba aktoriui negelbėdavo, – fizionomija pasilikdavo toje pačioje įtemptoje neprigimtinėje padėtyje, kokioje ji ir pasirodė scenoje. Arba dar: kai aktorius, pavyzdžiui, baigdavo kokį nors stiprų monologą, kurį baigęs turėdavo išeiti, tai šiuo reikalu anais laikais buvo įsigyvenusi taisyklė: pakelti dešinę ranką aukštyn ir toki[u] pavidal[u] trauktis nuo scenos.

Po ilgo klaidžiojimo ir vargo vieną kartą, netikėtai susidėjus palankiom aplinkybėm, Ščepkinas staiga supratęs: „scenoje tai ir yra gerai, kas prigimtiška ir paprasta". Laukujų akstinų paskatintas Ščepkinas pradeda atkaklų darbą, norėdamas savo vaidybą padaryti paprastesnę ir prigimtiškesnę, – ir šiame darbe pasiekia įžymių vaisių, sukeldamas visą perversmą rusų vaidybos mene. Visa Ščepkino vaidybos mokykla gyvena šūkiais: teisybiškumas, paprastumas, prigimtiškumas. Ščepkinas savo mokiniam nepavargdavo skelbti pagrindinę aktoriškos kūrybos prielaidą: „imkite pavyzdžius iš gyvenimo".

Jis pats esą pažįstąs rusų gyvenimą nuo valdovų rūmų iki liokajaus pastogės ir iš gyvenimo kūrybinę medžiagą semiąs. Jis šaukia ir savo mokinius stebėti realųjį gyvenimą. Esą

> Stenkis būti visuomenėje, kiek tiktai tau leidžia laikas, betirdamas žmogų masėje, ir visuomet surasi buvusią priežastį, kodėl tai atsitiko taip, o ne kitaip. Ši gyvoji knyga atstos tau visas teorijas.

Lengva pasakyti: sek gyvenimą! Bet kokiu būdu gautąją medžiagą aktorius galėtų sunaudoti savo kūrybai, – daug svarbesnis klausimas. Ir šiuo reikalu Ščepkinas paliko aiškių direktyvų. Esą gyvenimo sekimas anaiptol neprivalo būti tiktai laukujis, – tai būtų tiktai aktoriškumas, ne meninė aktoriaus kūryba. Aktorius privalo įsigilinti į vaidmenį, atkurti jo psichologiją, o kad tai būtų galima padaryti, reikalingas jausmas. Šiuo žygiu jis pasisako labai griežtai. Esą

> scena nemėgsta numirėliškumo, jai duok gyvą žmogų, ir gyvą ne vienu tiktai kūnu, – duok jai tokį žmogų, kuris gyventų ir galva, ir širdimi. Vaidmenį reikia sukramtyti ir nuryti, kad jisai įeitų į kūną ir kraują. Jeigu to pasieksi, – patys atsiras ir teisingi balso garsai, ir tikri mostai.

Iš šios prielaidos Ščepkino moksle seka labai svarbi išvada. Kad aktoriaus menas galėtų tokio laipsnio pasiekti, aktoriui negana vieno tiktai „vaidmens išgyvenimo", – aktorius negali vienu savo įkvėpimu pasitikėti. Aktoriui reikalingas dar „persikūnijimas" („perevoploščenije"), aktoriaus asmens persiliejimas į vaizduojamojo personažo asmenį. Tokia vaidyba yra siektinas idealas Ščepkino mokykloje. Aktorius, einančius šiuo keliu, Ščepkinas stengiasi persergėti nuo dviejų labai didelių jiem pavojų: 1) jausmam pasidavimo pavojus: esą negalima vaidinti pasiremiant vienu tiktai jausmu; jausmas mene esąs būtinai reikalingas, bet tiktai tiek, kiek tai leidžia bendroji idėja; 2) laukujo apsileidimo pavojus: aktorius esą turįs itin rūpintis laukuje vaidmens forma, esą: reikia visuomet rūpintis smulkmenų apdailinimu, bet drauge reikia ir visuomet atsiminti, kad tai yra tiktai pagalbinė priemonė, o ne esminis reikalas. Pasiremdamas savo ilgamečiu patyrimu Ščepkinas moko:

> Pasidavimas jausmam teatre neretai veda į apsileidimą beruošiant vaidmenį, lygiai kaip esti ir priešingai, pernelygus laukujų puošmenų pamėgimas daugelį aktorių skatina pamiršti vaidmens vidujį gyvenimą.

Pats Ščepkinas garsėjo savo mokėjimu kurti scenoje charakterius, tipus, ir vis – gyvus žmones. Efektingumas jam buvo visiškai nesvarbu, – efektingų vaidmens vietų jis niekuomet neieškojo, jos niekuomet jam nebuvo kūrybos prielaidos. Jis kūrė žmogų [kaip] visumą. Kurdamas charakterį, jis plačiai išnaudodavo atspalvius, kontrastus, laukujai komiškame asmenyje surasdamas gailias gaidas, niekuomet nepasiduodamas pigaus efektingumo pagundai ar, kaip seniau rusai sakydavo, niekuomet nevaidindamas „pagal galiorką", – pagal pigųjį neišprusintos minios skonį. Kultūringuosius teatro lankytojus jis visuomet stebindavo nuostabiu mokėjimu parinkti psichologines detales. Gercenas, tasai gal pats protingiausias anos gadynės žmogus Rusijoje, tasai nepalyginamas meisteris, trumpu sakiniu apibrėžti žmogaus charakterį ir visą visuomeninį reiškinį, apie Ščepkiną rašė, kad jis, Ščepkinas, esą pirmas „sukūrė teisybę rusų scenoje ir pirmas pasidarė nebe teatralus teatre".

Maskvos Mažasis teatras, kur Ščepkinas kūrė savo meną, jau seniai yra įgavęs taurų pavadinimą *Ščepkino Namai* (Dom Ščepkina).

Ščepkino teatro dar viena ypatybė, priklausanti jo esmei, – tai jo repertuaras. Ščepkinas nemėgo lengvo turinio beprasmių pjesių. Jo teatre eidavo rimtas repertuaras. Rimčiausi rusų ir Vakarų Europos dramaturgijos kūriniai buvo mieli svečiai jo teatre. Šiuo atžvilgiu Ščepkino teatras stovėjo nepalyginti aukščiau už tuometinį Peterburgo dramos teatrą, besivertusį daugiausia vodeviliais ir šiaip pigiąja medžiaga. Ščepkino teatras buvo virtęs įtakinga visuomeniška kultūrine įstaiga. Ščepkino namuose mielu noru lankydavosi pažangieji pirmaują rusų rašytojai, o anais laikais rusų šviesuomenėj rašytojas buvo itin gerbiamas, jis jai buvo minties valdovas ir pranašas. Su jais drauge šviesuomenės minties vadovas buvo ir Ščepkinas. Tasai faktas, kad rusų inteligentai antrąją devyniolikto šimtmečio pusę, prisimin-

dami savo jaunas dieneles, sakydavo: „Mokėmės mes Maskvos universitete, bet auklėjomės – Ščepkino namuose“, – šis faktas parodo, kokios reikšmės turėjo Ščepkino menas rusų kultūros raidai. Žinoma, čia labai daug svėrė ir tai, kad jo teatro repertuaras buvo rimtas literatūriniu atžvilgiu. Bet ne mažiau svėrė ir vaidybos menas, tų pjesių padavimo menas. Daugelis tų pačių dramų ir tragedijų eidavo ir Peterburgo dramos teatre, bet jos tenai tokio įspūdžio nedarė, tiktai Ščepkino realistinis vaidybos menas tas pačias pjeses padarė rusam tokiomis įspūdingomis.

Rusų teatro istorikai Ščepkino reikšmę paprastai apibūdina šitokiais žodžiais:

> Ščepkinas ir Gogolis rusų teatrą nukreipė nauju keliu, ir drauge jie pirmą kartą realizavo rusų teatro senas svajones, galutinai išvadavo jį iš svetimos įtakos ir sukūrė rusų tautinę mokyklą, pagrįstą realizmu.

Tad rusų savarankiškas tautinis realistinis teatro menas pasireiškė jau XIX amžiaus viduryje.

6

Rusų teatrinio meno raidos sekamas vidujis chronologinis momentas – antrosios nuostabios menininkų poros veikla: dramaturgo Ostrovskio ir aktoriaus Provo Sadovskio. Jiedu taip pat vidujai vienas kitą atitiko, kaip Gogolis su Ščepkinu, buvę ukrainietiškos kilmės. Ostrovskis su Sadovskiu buvo maskviečiai ne tik savo kilme, bet ir dvasia. Ir jiedu savo kūrybą grindė realistiniais pagrindais. Juos taip pat viliojo ir žavėjo gyvenimiškas teisybiškumas, sceninis paprastumas, prigimtiškumas. Atrodo, kad kūrybinės prielaidos vienos ir antros menininkų poros buvo tos pačios. Ir vis dėlto tarp abiejų porų esminio skirtumo būta, – skirtumo, kuris gal ne visuomet būtų lengva apibrėžti.

Ščepkinas, taip plačiai, taip spalvingai, taip kūrybiškai išsišakojęs ir išaugęs gogoliškų pagrindų dramaturgijoje, Ostrovskio veikalų nemėgo. Ostrovskio personažai kažkaip nelipo

Ščepkinui prie širdies, Ostrovskio sukurtieji vaidmenys Ščepkinui kažkaip neišeidavo. Ščepkinas ir čionai, žinoma, gerai vaidindavo, – milžiniškas gi talentas buvo! Gerai – tai gerai, bet vis dėlto nelabai: galima buvo ir geriau vaidinti. Na, ir Provas Sadovskis, toks retai pajėgus talentas, toks nepalyginamas meisteris Ostrovskio veikaluose, kažkaip išblykšdavo ir sudildavo Gogolio veikalų rolėse. Abu buvo realistai, abu vadovavosi tais pačiais kūrybiniais principais, ir vis dėlto pasidarė, kaip rusai sako: Fedot da ne tot, Fedotas, bet ne tas pats. Pasirodo, kad ir realizmas nelygu realizmui, – ir vaidyboje, ir dramaturgijoje.

Pasirodė, kad Gogolis ir Ostrovskis, nors ir abu realistai, bet visiškai skirtingo pobūdžio dramaturgai.

Teatro istorikai jau seniai išaiškino, kad visa Gogolio dramaturginės manieros jėga – kraštutinis spalvų sukaupimas, virpantis įjaudintas piešinys, aistrus, beveik nervingas ekspresyvumas. Tuo tarpu Ostrovskio piešinys daug ramesnis, užtat ir daug tikresnis savyje.

Gogolis mažiau dėmisi personažų charakteriais, mažiau rūpinasi juos išpiešti, išlyginti, išbaigti. Gogoliui personažai yra daugiau priemonė tam ar kitam veiksmui pavaizduoti, parodyti, kas pasidarys jo personažam susidūrus. Ostrovskiui gi visų svarbiausia – jo personažų charakteriai. Todėl tad jisai labai daug dėmesio kreipia į savo personažų vidujo gyvenimo apibrėžimą ir pavaizdavimą. Ostrovskiui psichologinis piešinys yra net daug brangesnis negu siužetas, negu personažų laukujė kova. Gogolis – siužeto meisteris. Jo dramaturginė veikalų kompozicija – pavyzdinga. Gogolis – daugiau aristoteliškos mokyklos dramaturgas, bent siužeto traktavimo atžvilgiu. Ostrovskis gi pagal savo prigimtį daugiau žanristas – vaizduotojas. Jo širdį traukia žanras, paveikslų eilė, kurioje siužetiniai siūlai yra visai sunykę, kartais vos vos besilaiką. Ostrovskis meistriškai vaizduoja buitį, meistriškai moka apibrėžti personažų charakterius, bet dramaturginė siužetika jam ne taip gerai vyksta, – atrodo, ji jam ne tokia ir svarbi buvusi, jis ja mažiau ir rūpinosi. Vietoj įtempto vyksmo, peripetijų painiavos jis paprastai duoda

tiktai statišką padėtį. Įdomu nebe tai, kuo visa pasibaigs, bet kuo ir kaip kalbamąjį momentą personažai gyvena. Jo dramaturginio intereso tikslo nebe atomazga, kaip tai buvo Gogolio ir visoje ankstybesnėje rusų dramaturgijoje. Ostrovskio dramaturginis įdomumas – statinė padėtis.

Lygindami Gogolio ir Ostrovskio kūrybą, kai kurie literatūros ir teatro istorikai ir darė išvadą: realistas Ostrovskis buvęs vis dėlto teisybiškesnis už realistą Gogolį...

Aktorių kartai, sekusiai po Ščepkino ir besimokiusiai iš jo palikimo, ir paties Ščepkino realizmas bei vaidybos paprastumas pasirodė esą gana įtartini. Palyginti su Provu Sadovskiu, Ščepkinas atsidūrė beveik tokioje pačioje pozicijoje, kokioje buvo ir Dmitrevskis, kai prieš jį Ščepkinas maištą pakėlė...

Rusų vaidybos meno istorikai aiškina, kad Ščepkinas, tasai didysis teatrinės vaidybos rusiškosios mokyklos kūrėjas, iki pat savo gyvenimo pabaigos, nežiūrint viso jo vaidybos paprastumo, vis dėlto negalėjęs atsipalaiduoti ir tam tikro dirbtinumo. Kritikai pasakoja, esą Ščepkinas „visiško paprastumo nepasiekė, – pradiniai jo vaidybos bruožai, tam tikras egzaltuotumas, sūkuringumas jo vaidyboj, pasiliko visam laikui..." Ščepkino mokiniai savo mirusį mokytoją kartais nubardavo dar skaudžiau, – esą jis, Ščepkinas, savo meno niekuomet su gyvenimu nesuliejęs... Pagal šitų kritikų pasakojimą, viso to, ko nieku būdu negalėjęs pasiekti Ščepkinas, pasiekęs Sadovskis. Todėl tad daugelis ir laiko Provą Sadovskį paprastumo ir prigimtiškumo rusų vaidyboje skiepytoju. Esą Sadovskio kūryboje vaidyba tikrai susiplakusi, susiliejusi su gyvenimu. Ano meto kritika rašė, kad Sadovskio kuriamųjų personažų gyvenimiškumas buvo toksai, kad net adatėlės nebebuvo galima įkišti po šita maske, – tuoj esą gyvą kūną įdrėksi. Dabar esą išnykę bet kokio dirbtinumo pastarieji likučiai, ir ištikimumas rusų vidutinio gyvenimo tikrovei pasidarė tikrai vyriausias rusų scenos įstatymas...

Pasiekus šitokios tobulybės, pagal kritikų liudijimus, laipsnio, atrodė: „Ko gi daugiau?!" Rusų teatrinis menas išsivadavo iš mokiniškos padėties, pasidarė visiškai savarankus, atsikratė

svetimos įtakos jungo, sukūrė savo nuosavią mokyklą, galimas daiktas, net nuosavų stilių. Ir visur čia pasiekta aukščiausios tobulybės laipsnio. Pasiekta kūrybos viršūnės, įkūnyti labiausiai žavėję idealai. Toliau – jau nebėra ko patamsiais klaidžioti, vis dar kažko nauja ieškoti.

Reikia jau tiktai statydinti meno puošnieji rūmai ant pamatų, kuriuos padėjo Ščepkinas ir kuriuos pataisė Sadovskis. Šiaip ar taip, bet paprastumo, teisybiškumo, prigimtiškumo linkme atrodė jau visas kelias yra išeitas, toliau jau nebėra kur eiti...

Bet štai praėjo palyginti visiškai menkas metų skaičius – ir vėl prasidėjo revoliucija rusų teatro mene.

Stanislavskis su Nemirovičium-Dančenka vėl pradėjo karą prieš senąjį meną, prieš jo formas, prieš „Ščepkino namus", prieš didžiojo Provo tradicijas ir jo sąjungininkus.

Ir kas gal visų nuostabiausia, – jaunieji maištininkai, pradėdami smurtingąjį žygį, vadovavosi garsiausiais šūkiais: paprastumas, gyvenimiškumas, prigimtiškumas, teisybiškumas...

Bet juk ir Ščepkinas, ir Sadovskis to paties kaip tiktai ir siekė, ir pragarsėjo kaip tiktai už nuopelnus šioje srityje, – ko gi dar jaunimui, atrodė, čionai dar siausti ir sketeriotis? Tai jau tikrai, atrodė, neraliuota publika tasai jaunimas!

Ir vis dėlto, kaip vėliau paaiškėjo, karas vertėjo pradėti, – ir dar kaip vertėjo!

7

Įsigilinant į reikalo esmę pastebėta, kad paprastumas, prigimtiškumas, gyveniškumas, teisybiškumas – nėra tokios jau stačiokiškos ir aiškios sąvokos, pastebėta, kad visa tai yra gana reliatyvūs dalykai, priklausą labai daugelio laukujų aplinkybių. Kas, pavyzdžiui, prancūzam yra ne kas kita, kaip įgimtas pasikalbėjimiškas jausmo reiškimas, tas šiaurės tautų žmonėm, jų tarpe ir rusam, atrodo esant deklamacija, dirbtinumu, pompastiškumu. Visa tai priklauso tautos charakterio, papročių, apeigų, kalbos savumų, skonio, – vyraujančio gadynės skonio

it individualaus, lygiai ir individualaus charakterio. Vakarų Europos teatro istorikai ir etnografai pastebi, kad rusai esą įpratę savo jausmus reikšti susilaikydami, lyg neišdrįsdami, besipainiodami. Todėl esą rusai jausmo ir nenori matyti mitriose išdailintose frazėse, tariamose puikiai išmiklintu balsu, su teisingais pakilimais, nuosakiomis pauzėmis, akustiniais nusileidimais. Gyva gestikuliacija, tokia būdinga romaniškom tautom, semitam ir apskritai šiltųjų kraštų žmonėm, mažai teatitinkanti rusų tautos uždarą charakterį. Todėl esą mostų gausumas, pavyzdžiui, prancūzų vaidybos mokykloje, rusam atrodo esant per daug teatralu, nors prancūzam visa tai yra ir natūralu, ir teisybiška, ir dailu.

Kad ir tas patsai liūdnojo garso vodevilis, tasai tikras prancūzų žemės kūdikis, arba jo jaunesnioji sesuo, naujoviška operetė, Paryžiaus, Vienos, Varšuvos scenose visuomet pasižymėję tokiu patraukliu žavingumu, – tie patys dalykai Maskvos, Peterburgo, Berlyno, Stockholmo scenose visuomet buvo sunkūs ir nepaslankūs, net meškiški. Toks jau šiaurinių tautų sunkokas charakteris, nieko čia nepadarysi.

Tai, kas Ščepkino laikais atrodė paprastumo ir prigimtiškumo kraštutinė riba, Sadovskio laikais atrodė jau buvę su geroka dirbtinumo priemaiša. Tas pat atsitiko ir su paties Sadovskio paprastybe bei prigimtiškumu. Rusų teatrinė kritika gana greitai palyginti pastebėjo, kad Sadovskio teisybiškumas, „ištikimumas gyvenimui" buvo vis dėlto gana paviršutiniškas, reliatyvus, apytikris ir veikė daugiausia savo kontrastiškumu, palyginant su vyravusia prieš tai klasikine vaidybos mokykla.

Be to dar, Sadovskio mokyklos paprastumas ėmė pasižymėti savo paties negerovėmis, – atsirado vis labiau pabrėžiamas laukujis vaidybos blankumas. Sadovskio mokykla pradėjo smarkų puolimą prieš scenines laukujes reiškimo priemones, kuriomis plačiai naudojosi Ščepkinas su savo mokiniais ir pasiekdavo gražių vaisių. Iš tokio karo žygio nedaug gera teišėjo.

Rusų teatro istorikai jau seniai pastebėjo, kad Sadovskio mokyklos realizmas teatro menui nešė dar didesnių blogybių. Esą

jis, tas realizmas, paprastumo ir teisybiškumo vardu nukniaukė iš teatro visą poeziją, išvijo lauk iš jo visą muziką ir tuo būdu susprogdino tragedijos meno pagrindus. Jis esą stengėsi visa aiškinti ir paaiškinti kaip laukujų aplinkybių sanveikos neišvengiamą pasekmę. Viską aiškindamas ir reglamentuodamas šitas realizmas net iš farso atėmė jo duoną, – atėmė jo lengvąją, kaip debesėlis, nerūpestingą šypseną. Ilgainiui gi pasidarė dar blogiau. Šiam realizmui nebetiko nei linksmos komedijos, nei rimtos tragedijos, nei rūsčios dramos. Jisai nugrimzdo į kažkokį neūžaugų dramaturgijos reikalų tipą, į kažkokias pusiau dramas, pusiau komedijas, kurių net patys dramaturgai nebemokėjo tinkamu vardu pavadinti, – pavadino jas anemišku vardu – pjesė. Bet tuo blogybės dar nesibaigė, – dramaturgai realistiniame įkarštyje taip pat nėrėsi iš kailio. Jie gerai žinojo, kad gyvenime veiksmai nevyksta taip, kaip reikia dramaturgui. Gyvenimas srovena sau, ir srovena, nesirūpindamas savyje uždaru įvykių ratu. Dramaturgui reikalinga veiksmo užuomazga, logiškas veiksmo rutulojimasis su sekama iš jo veiksmo atomazga. Kas gi teisybiškam dramaturgui beliko veikti? Duosi savo veikalui reikalingą tikslingumą, logišką ir psichologišką nuosakumą, bet tai juk bus gyvenimo iškraipymas, realiųjų gyvenimo duomenų savavališkas išprievartavimas! Ne, – teisybiškas, tiesos mėgėjas, dramaturgas šitaip elgtis nepanorėjo. Ir jis ima prievartauti ne gyvenimą, bet... savo paties veikalą! Net vištgaidiška „pjesė" jam atrodo esanti nebe realistiška. Vietoj išbaigto, išlaikyto, meniškai sukomponuoto dramaturgijos kūrinio „dramaturgas" duoda dabar nesibaigiamą gyvenimiškų scenų ar paveikslų virtinę. Kiti gi „dramaturgai" nuėjo dar pigesniu keliu, ėmė rašyti tendencines publicistines pjeses. Parinkdamas atitinkamas jam reikalingas „scenas iš gyvenimo", „dramaturgas" jomis stengėsi tiktai pailiustruoti savo publicistinius teigimus. Šis kelias veda jau stačiai į dramaturgijos veikalų degeneraciją. Ir tikrai, – dramaturgija klaikiai išsigimė, – perdėtas neišmintingas susirūpinimas teisybe atvedė į naują, dar klaikesnę melagystę. Aktorius, norėdamas pasirodyti esąs teisybiškas ir nuoširdus,

turėjo scenoje žagsėti ir spjaudytis, pats grožis tapo meno ir apgaulės sinonimas. Antikinės tragedijos patosas, romantiškos dramos lyrika, teatrinė ritmika, muzika – visa tai dabar atrodė esant melas, „teatralumas", – visa tai dabar negailestingai buvo genama lauk iš teatro. Buvo tokių, kuriem ir pats grožis atrodė esąs, mažiausia, nereikalingas, jeigu jau ne žalingas. Kitiem gi atrodė, kad ir patsai menas gali būti tik tiek pakenčiamas, kiek jis tarnauja socialinių ar politinių idėjų propagandai.

Teisybiškumas, gelmė, jausmas, – visi šie rusų teatro ryškieji savumai, iki šiol pasaulyje labiausia ir branginami, kalbamuoju laikotarpiu visų stipriausia ir buvo pareikšti. Bet didelėje gėrybėje glūdėjo ir dideli pavojai. Šių gėrybių pasekmė buvo ne tiek netikėta, kiek žalinga, – ji atvedė į paties teatrinio meno degeneraciją, laukuję ir viduję.

Aktorių menas nuriedėjo slidžiausiu keliu. Rusų aktorių tarpe įsivyravo, kaip rusai sako, „kuljt nutra". („Nutro" – rusų teatrinio žargono žodis, kitose, kalbose neturįs tinkamo ekvivalento, panašiai kaip ir žodis „chaltura". „Nutro" – maždaug „vidus", „įkvėpimas".) Aktoriai nustojo bedirbę, besitobulinę, jie ėmė aklai pasitikėti, kad reikalingą momentą jiem ateisiąs įkvėpimas ir jie puikiai savo vaidmenį suvaidinsią. Jei kartais lauktasis įkvėpimas neateina ir aktorius visai peckeliškai vaidina, – tai čia juk kaltas įkvėpimas, o ne aktorius. Aktoriaus savïruošos reikalingumas iš principo buvo neigiamas. Esą vaidmenį iš anksto ruošti negalima, – toks ruošimas sužalos tiktai staiga ateisimą įkvėpimą ir nuoširdumą. Dar mažiau prasmės esą pjesę repetuoti. Repeticijos tiktai atšaldančios temperamentą ir iščiulpiančios gyvąjį aistrų šaltinį, – todėl tad repeticijos ir esančios žalingos. Visa plastiškoji aktoriaus vaidybos pusė liko paniekinta. Kitas iš savo neapykantos, žinoma, naiviškos, grožiui net sąmoningai stengėsi šlykščiau atrodyti.

Ši „nutro" teorija vaidybos menui pasirodė esanti itin žalinga. Aktoriai ne tik nebesirūpino vaidmenis paruošti, jie net nebesistengė pašalinti savo organinius trūkumus, – kaipgi prievartausi savo kūną, – juk tai prieštarauja teisybiškumui,

natūralumui! Aktoriai nebemokėjo valdyti savo mimikos, savo mostų. Aktorių balsas, – nenudailintas, kimus, girgždantis, – ir tas pasidarė nebeklusnus!

Dramaturgija nušliaužė iki amatninkiškų pjesių ir „gyvenimo" paveikslėlių, aktorių menas išsigimė iki analfabetizmo, teatro menas nusmuko pasibaisėtinai, – ir visa tai įvyko teisybiškumo, gyvenimiškumo, realizmo vardu!

Susidarė tokia padėtis, kad net geriausieji teatrai, norėdami palaikyti savo gyvybę, turėjo šauktis vadinamosios gastrolių sistemos, kurioje vienas stambus aktorius buvo apsupamas minia aktorių nevykėlių, kurie stambiajam aktoriui „paduodavo" tiktai replikas ir leisdavo jam blikstelti meno meistriškumu. Net pats geriausias teatras Rusijoje, „Ščepkino namai", susiurbęs pačias geriausias Rusijoje aktorių jėgas ir turėjęs jų su dideliu pertekliumi, ir tasai teatras negalavo dėl teatro meno bendro susmukimo. Labai būdinga, kad ano meto maskviečiai su jaudinančiu naivumu girdavosi: jų „Ščepkino namuose" buvusi tokia daugybė talentingų aktorių, kad jie vaikščiodavę į teatrą kasdien specialiai žiūrėti to ar kito aktoriaus meno, – ne spektaklio visuma jiem rūpėjo, – jiem rūpėjo tiktai paskiri aktoriai. Talentingų aktorių, tiesa, buvo daug, bet talentingų ar net stačiai padorių spektaklių – labai maža. Taip buvo pačiame geriausiame teatre. Menkesniuose buvo dar liūdniau.

Tačiau teatrinio meno padėtis ir Vakarų Europoje anuo metu buvo mažai ką tegeresnė, ne kartą – net žymiai blogiau. Netenka stebėtis, kad šen bei ten ėmė reikštis protestai prieš išsigimusį „prigimtiškąjį" realizmą, kad teatro menui imta ieškoti naujų kelių.

8

Vakarų Europoje maždaug iki XIX amžiaus vidurio veikė valstybinė teatrų monopolija. Laisvai galėjo veikti tiktai vadinamieji valdovų rūmų ar jų žinioje esą teatrai. Privačiai iniciatyvai pasireikšti buvo labai sunku. Tokia privilegijuota ir kūrybiškai

aprėžta teatro padėtis atvedė taip pat į viduję teatro meno krizę. Valstybines monopolijas pradėjo naikinti, – Anglijoje ji panaikinta 1843 metais, Prancūzijoje – Napoleonui III beviešpataujant, Vokietijoje – 1969 metais. Pirmieji monopolijų panaikinimo vaisiai buvo itin skurdūs.

Į teatro meno organizacinį darbą pasišovė įvairūs privatūs asmenys, dažniausia besivadovaują pelno sumetimais. Teatras jiem pasidarė pelno įmonė. Tokių įmonių priviso neregėta daugybė, bet užtat teatro menas nusmuko iki begėdiškumo.

Privatūs įmonininkai savo veikloje vadovavosi mažiausio pasipriešinimo dėsniu: prekę gaminti kiek galint pigiau ir gauti už ją kiek galint aukštesnę kainą... Taip buvo visur. Teatro įmonių organizatoriai, vadovai, savininkai labai dažnai buvo žmonės, savo gyvenime niekuomet nieko bendra neturėję su teatro darbu, pavyzdžiui, kokių nors fabrikėlių savininkai, šokoladininkai, manufaktūrininkai, žvakininkai... Ypač gi į teatro verslą kibo įvairūs smuklininkai, kuriem teatras buvo lyg ir nemokamas priedas prie alinės įstaigėlės. Aktorių menas visiškai nususo. Į vaidybos meną nuėjo visokie gyvenimo nevykėliai ir nenusisekėliai, jokio darbo dirbti nemokėję ir niekur kitur gyvenime nepritilpę. Aktorių priviso neregėta negirdėta daugybė, ir milžiniška jų dauguma, bent teatro atžvilgiu, buvo visiški nemokšos. Priviso vadinamų tarpininkavimo kontorų, kurios visokiem nevykėliam neva padėdavo gauti teatre darbo, o faktinai tuos vargšus nemokšas išnaudodavo iki paskutiniųjų. „Aktorių" darbo pasiūla buvo daug didesnė negu jo pareikalavimas, aktorių „darbo" kaina pasidarė alkana, elgetiška. Nenuostabu, kad ir aktorių menas sparčiais žingsniais žygiavo į nulį. Taip pat ir repertuaras pasiekė žemiausios rūšies laipsnį, – kokia publika, kokie organizatoriai, kokie aktoriai – toks ir repertuaras...

Ir Vakarų Europoje teatrinį gyvenimą pagyvindavo tiktai gastrolių sistema, atvažiavę įvairūs meisteriai virtuozai, kurių daugiausia duodavo Italija, nors ji pati namie jau seniai padoresnio dramos teatro nebeturėjo.

XIX amžiaus viduryje pačioje Italijoje įsikūrė aktorių vaidybos realistinė mokykla. Jos įkūrėjas buvo garsusai Gustavo Modena. Prieš Modeną ir Italijoje vyravo klasikinė vaidybos mokykla, panaši kaip ir Rusijoje. Gustavo Modenos menas Italijoje buvo toks nepaprastas, toks naujoviškas, kad vieną kartą, kai jis saviškai suvaidino tragišką vaidmenį, jo tėvas, žinoma, taip pat aktorius, pasipiktinęs paniekinamai sušuko: „Kad tu bent kartą savo tėvą pagerbtum!" – vadinasi, suvaidintum, kaip tėvas vaidino ir mokė.

Iš šio didžiojo artisto Gustavo Modenos mokyklos išėjo ištisa didelių talentingų meisterių karta, kurių tarpe patys stambiausi, patys garsiausi, patys įtakingiausi buvo Adelaide Ristori, Ernesto Rossi ir Tomasso Salvini, su milžinišku pasisekimu gastroliavę ir Rusijoje, ir savo aukšto meistriškumo vaidybos gyvu pavyzdžiu žadinę ir rusų teatriniuose sluoksniuose teatro meninės kūrybos pasiilgimą.

Šie virtuozai, – be italų, garsėjo dar vienas kitas anglas, vokietis, prancūzas, ypač garsėjo dar ir vienas negras, – šie virtuozai, klajūnėdami po visą Europą, savo meistriškumu tiktai pabrėždavo vietos teatrinio gyvenimo menkystą. Žadindavo pasiilgimą ir troškulį, nelyginant trumpalaikiais švyturiais tamsią naktelę nušviesdami, bet didesnės betarpiškos įtakos jie padaryti negalėdavo, – na, ir nesistengė tai padaryti.

Tikras Europos teatrinio meno atgimimas prasidėjo Vokietijoje, mažame provincijos miestuke, Tiuringijoje, Meiningene, 1870 metais (buvo tenai vos 16 000 gyventojų!), kai tos provincijos valdžią pasiėmė į savo rankas hercogas Georgas II, – nuo to meto faktinai ir prasideda Europos teatro naujoji istorija.

Hercogas Georgas II patsai ėmėsi ir teatrui vadovauti, darbą pradėdamas visiškai naujais pagrindais. Maždaug apie tą patį laiką, tik kiek vėliau, bet visiškai savarankiškai tais pačiais pagrindais pradėjo darbą ir Paryžiuje – prancūzų teatrinio meno reformatorius André Antoine, o Maskvoje – Nemirovič-Dančenko ir Stanislavskis, kurie naujųjų principų tinkamumą galėjo patikrinti iš meiningiečių praktinės veiklos ir pasiektų vaisių, – daug ko galėjo iš meiningiečių ir pasimokyti.

Nuo šio meto ir prasideda nauja gadynė rusų teatro meno santykiuose su Vakarų Europos menu.

Vakarų pavyzdys dar kartą pažadino rusų kūrybines potencines jėgas, nelyginant pravėrė vulkano kraterį. Pabudusios potencinės jėgos dabar jau per trumpą laikotarpį sugebės pavirsti kūrybiniu žygiu ir stebinti pasaulį savo naujumu ir savo pajėgumu.

9

Hercogo Georgo II ir pagarsintojo režisieriaus Ludwigo Chronegko (Kronek) veiklos naujoviškumas galima būtų apytikriai suvesti į tokius momentus:

1) Meiningiečių spektaklis detalėmis ir visuma sudarė vieną meniškai išlaikytą vienetą, pagrįstą viena menine teatrine idėja. Čionai pirmą kartą Europos teatro istorijoje režisierius pradėjo eiti tas pareigas, kurias ir nūdien tebeina nors šiek tiek padoresniame teatre. Režisieriaus darbo sąvoka dabartinio teatro prasme – meiningiečių nuopelnas. Meiningiečiai pirmą kartą Europos teatro istorijoje pradėjo nebegailėti laiko repeticijom. Vidutiniškai imant, meiningiečiai kiekvieną pjesę repetavo apie du mėnesius, bent ne mažiau. Tačiau kai kurie pastatymai užimdavo daug daugiau laiko. Sakysime, „Julijų Cezarį", jų, tariant, principinį veikalą, jie repetavo daugiau kaip dvejus metus. Labai talentingų aktorių jie neturėjo. Aktorių jėgos, bendrai imant, buvo vis vidutiniškos, bet jų spektaklis skambėjo galingai, nelyginant koks geras orkestras. Spektaklio ansambliškumas, tariant, orkestriškumas, buvo pagrindinis meiningiečių teatro meno pažymys.

Ano meto prancūzų teatras Paryžiuje taip pat didžiavosi savo ansambliškumu. Prancūzai turėjo daug gerų aktorių, puikių meisterių. Dažnai spektaklyje būdavo visi vaidmenys gerų aktorių gerai atliekami. Bet tenai kiekvienas aktorius dirbo savarankiškai, kiekvienas aktorius buvo saviškai geras. Bet jie neturėjo vienos bendros meniškos idėjos, kuri visus jų kūrybinius

žygius derintų vienumon. Tai buvo tarytum koks orkestras, sudarytas iš pirmaeilių muzikų – solistų, bet neturėjęs dirigento, – neturėjęs tos meniškos jėgos, kuria kiekvienas orkestras gyvas. Šitokį dirigentą meiningiečiai turėjo. Jie ir su menkesnio pajėgumo bendradarbiais pasiekė žymesnių vaisių negu prancūzai su savo stambiaisiais aktoriais pasiekdavo. Tokios didžiulės reikšmės buvo ši meiningiečių naujenybė.

2) Scenovaizdis – buvo vienas pačių svarbiausių hercogo rūpesčių. Jis pats buvo gana talentingas dailininkas ir, be to, dar turėjęs „scenišką uoslę". Savaime suprantama, kad jis ir palinko pirmoj eilėj į laukuję teatro meno formą.

Iki šiol visoje Europoje dramos teatro scena, keturkampė plokštumėlė, būdavo visokio šlamšto rinkinys. Naudojo atliekamas senas operos ir baleto „dekoracijas" be jokios prasmės ir tikslingumo. Žinojo tiktai tris scenovaizdžio pavidalus: kambarys, landšaftas, gatvė arba paviljonas – ir to pakakdavo visokios rūšies visokio amžiaus, visokios formos dramos veikalam.

Meiningiečiai pirmieji pasirūpino sukurti scenovaizdį, vidujai pateisintą ir tikslingą. Jie pirmieji pradėjo naudoti kaip sceniško reiškimo priemonę – plokštumas ir pakilimus, lipynes ir prarajas. Kambarį pagal prancūzų pavyzdį, Vokietijoje plačiau dar nežinomą, ėmė daryti nebe iš kabančių kulisų, bet jau iš trijų sienų, tokiu būdu sudarydami interjero jaukumą.

Meiningiečiai išmoko apipjaustyti nuobodžius, tikslingumo atžvilgiu nereikalingus scenovaizdžio kampus, išmoko įrengti nišas, alkovus, priestatus ir pan. Jie pirmieji padirbdino tikras duris, kuriose net rankeną buvo galima paspausti. Kolonos ir kiti architektūriniai elementai buvo jau tokie, kad aktorius, reikalui esant, galėjo į juos jau ir atsiremti, – jie nebelinko jau ir nebeplevėsavo. Meiningiečiai pirmieji tiksliai ir planingai panaudojo scenos reikalam elektrinius prožektorius, tuo būdu pradėdami visiškai naują meną – scenos apšvietimą.

Visa tai buvo daroma besivadovaujant realizmo šūkiais: teisybiškumas, panašumas į gyvenimą, ištikimumas tikrovei. Visa tai ilgainiui perėjo į sceniškojo natūralizmo vagą.

3) Meiningiečių repertuaras buvo apėmęs ir daugelį istorinių pjesių. Šitų veikalų inscenizacijoje pasireiškė ir trečias meiningiečių meno pažymys, būtent istorizmas. Veiksmo vietą, lygiai kaip ir aktorių kostiumus, meiningiečiai stengėsi parūpinti su maksimaliniu istoriniu tikslingumu. Iki šiol dramos teatruose istoriškas laukujės formos teisingumas, nekalbant jau apie tikslingumą, buvo visai nežinomas dalykas. O meiningiečiai, šio tikslo besiekdami, nesigailėjo nei lėšų, nei pastangų, nei laiko, – sukurdami ne tiktai pagarbos vertą pastatymo stilingumą, – net ir visą sceną paversdami istorinio muziejaus kambariu.

Žinoma, ilgainiui šis istorinis natūralizmas pasirodė esąs itin pavojingas teatro meno priešas, – tuomet, kai jis suspėjo jau išsigimti. Bet pradžioje tai buvo itin svarbus teigiamas žingsnis pirmyn.

4) Pirmaeilių ir antraeilių vaidmenų principinio skirtumo panaikinimas taip pat buvo labai svarbus meiningiečių nuopelnas. Iki šiol vadinamieji „premjerai" visuose Europos teatruose būtų pasijutę esą baisiai įžeisti, jeigu kas jiem būtų pasiūlęs suvaidinti kokį mažą vaidmenį, kokį nors tarną ar šiaip pagalbinį personažą. Niekas ir nedrįsdavo jiem tokių dalykų siūlyti! Meiningiečiai pirmieji nustatė dėsnį, kad nėra didelių ir mažų vaidmenų, o yra tiktai dideli ir maži aktoriai. Pas meiningiečius tas pats aktorius vieną dieną galėjo vaidinti pagrindinį vaidmenį, kokį nors Vilhelmą Telį ar Julijų Cezarį, o kitą dieną galėjo jis būti pasiuntinys ar kiemsargis. Meiningiečių teatre ir mažus vaidmenis vaidino geri aktoriai, todėl ansamblio reikšmė jų teatre buvo dar įspūdingesnė.

Nūdien tai yra teatrinio darbo aksioma, bet aniem laikam daugeliui aktorių atrodė esanti pikta erezija. Pavyzdžiui, Maskvos „Ščepkino namai", tasai geriausias tuomet Rusijoje teatras, susižavėjęs meiningiečių ansambliškumo idėja, ir savo rūmuose panorėjo padaryti ką nors panašaus. Ir savo rūmuose atsidrąsino pasiūlyti mažuosius vaidmenis vaidinti geriesiem aktoriam, bet jie visi įsižeidė ir mažųjų vaidmenų vaidinti nėjo. Tuomet teatro vadovybė, norėdama žūtbūt sudaryti ansamblį,

kad visi vaidmenys vienodai pajėgiai skambėtų, ėmė ir pagrindinius vaidmenis atidavinėti visiškai menkiem aktoriam. Žinoma, iš to nei ansamblis susidarė, nei spektaklio menas gyvas liko. Tačiau šis pavyzdys vis dėlto pamokomas. Jis parodo, kaip sunku tuomet buvo įgyvendinti tokie, mūsų požiūriu, paprasti, savaime suprantami dalykai. „Ščepkino namų" pavyzdys verčia dar labiau branginti meiningiečių žygio naujoviškumo drąsą.

5) Pagaliau penktasai meiningiečių meno pažymys – tai masinių scenų meniškas prasmingas traktavimas, tikslus, darnus apiforminimas.

Iki šiol masinės scenos buvo viena pačių skandalingiausių dramos teatro vietų. Visur jos buvo leidžiamos be jokios prasmės ir formos. Gerai dar, jeigu statisto teisėmis ateidavo minios pavaidinti kokie nors choristai. Dažniausia tos pareigos atitekdavo paprastiem kareiviam, tam kartui komandiruojamiem į teatrą. Nesunku įsivaizduoti, kaip jie minią vaidindavo. Kadangi Peterburgo teatro direkcija kareiviam už jų „vaidybą" šiek tiek atlygindavo, tai kariškoji vadovybė stengėsi kas kartą siųsti kitą kareivių būrį. Kareiviam gi ir pramoga šiokia tokia buvo, reikėjo, kad didesnis skaičius ja pasinaudotų! Kiek iš to teatrui vargo susidarydavo! Kokias gi čia repeticijas su besikaitaliojančiais kareiviais padarysi! Šiandie kareivis vaidina, rytoj jis jau į manevrus išžygiuoja ar hauptvachtoje sėdi, o spektaklis turi gi eiti. Kiek kareiviai pasivėluodavo ateiti, kiek kitur nuklysdavo!

O vieną kartą svarbios tragedijos reikalu kareivių statistų visiškai naujas būrys atėjo prieš pat spektaklio pradžią. Spektaklio vadovas, atseit tuometinis režisierius, nebesuspėjo kareiviam paaiškinti, kas jiem ir kaip scenoje reikės daryti. Jis paskubomis susitarė su jais: jis spektaklio metu atsistosiąs jų pryšakyje, jie visi turį žiūrėti į jį ir daryti tai, ką jis darys. Tragiško monologo metu, kai visa minia stovi ir klausosi, režisierius užsimiršęs ėmė ir pasikrapštė savo nosį. Gi žiūri jisai, – ir visa minia sutartinai krapšto nosis! Nusigandęs režisierius ėmė mostais miniai grūmoti, – skatinti ją nusiraminti, gi žiūri:

visa minia jam atsako tais pačiais mostais! Taip atrodė minios reikalas ano meto teatruose.

Meiningiečiai į masines scenas kreipė rimčiausio dėmesio.

Miniai scenoje apipavidalinti buvo surasta daug principinių prielaidų ir techninių priemonių. Bendrai imant, visa minia buvo suskirstoma į mažas grupeles, kuriai vadovavo ir už kurios veiksmus buvo atsakingas koks jau patyręs aktorius. Hercogas griežtai įsakė: statistas tučtuojau, privalo pakeisti savo padėtį, kai tiktai pastebės, kad ir jo kaimynas stovi taip pat, kaip ir jis.

Meiningiečių minia, kaip sakoma, gyveno ir aktingai veikė.

Ilgainiui ir šis meiningiečių kūrybos bruožas išsigimė, teatro menui pridarydamas daugybę nemalonumų, bet pradžioje tai buvo be galo svarbus išradimas, sugundęs ir patraukęs daugybę pasekėjų.

Patylomis užmirštoje vargingoje provincijoje meiningiečiai šitokiais pagrindais ir kūrė naują Europai teatro meną.

Tiuringijos valstybėlė buvo tuomet mažutė, ir pats hercogas anaiptol nebuvo įtakingas valdovas. Ir lėšos jo buvo gerokai aprėžtos. Bet jis pats buvo apsigimęs menininkas, kūrėjas entuziastas. Ne tiek jisai savo hercogystę valdė, kiek teatre sėdėjo, piešė dekoracijas, kostiumus, vadovavo repeticijom, kurios taip dažnai nusitęsdavo iki vėlyvos nakties, iki ankstyvo ryto. Ir visas lėšas, kiek tik jų turėjo, atiduodavo teatrui. Tai buvo teatro fanatikas. Tuomet jo autoritetingas hercogiškas žodis padėdavo išspręsti daug klausimų, kurie kitokių vadovybių teatruose didelių vaidų sukeldavo, kaip, pavyzdžiui, didelių ir mažų vaidmenų klausimas. Hercogas vadovavo teatrui, kol tiktai lėšų turėjo. Išsisėmus jo lėšom, turėjo baigti dienas ir jo teatras. Bet savo darbą teatras padarė, sujaudino visą Europą, privertė stačiai ir kitų kraštų teatrus pasekti savo pavyzdžiu.

1874–1890 metų laikotarpiu meiningiečiai ėmė rodyti savo meną platesniam pasauliui. Jie pabuvojo ne tiktai visuose stambesniuose Vokietijos centruose, bet ir daugelyje užsienio miestų, kaip antai: Stockholm, Kopenhagen, Amsterdam, London,

Antverpen, Bruxelle, Strassburg, Basel, Praha, Warszawa, Wien, Graz, Budapest. Rusijoje jie pabuvojo du kartus: 1888 metais atlankė Maskvą ir Peterburgą, 1890 metais – atlankė taip pat abi sostines, be to, dar Kijevą ir Odesą. Iš viso meiningiečiai suvaidino gastrolėse 2591 spektaklį, iš kurių Peterburge – 77, Maskvoje – 57, Odesoje – 30, Kijeve – 14. Jau vienas gastrolinių spektaklių skaičius parodo, kokios reikšmės tasai teatras galėjo turėti. Ir tikrai, meiningiečių teatro pasirodymas visur sukeldavo audringas teatrines aistras. Paprastai teatrinę publiką jisai perskeldavo į du kovingai nusiteikusiu lageriu, naujojo meno draugus ir priešininkus.

Visur įkaitusios aistros prasiveržaavo karštais ginčais, laikraštiniais polemikos straipsniais, net dar aktingesniais kovos pasireiškimais. Bet, šiaip ar taip, visur iškildavo naujos teatrinės problemos, kurių neišspręstų palikti buvo jau nebegalima. Meiningiečių teatras buvo tokios rūšies faktas, su kuriuo visur teatro veikėjai turėjo teigiamai ar neigiamai santykiauti.

Meiningiečiam pasirodžius Rusijoje, ypač gi – per antrą jų atsilankymą, su ypatinga aistra ir įsimylėjimu jų darbą ir pasisekimą sekė jaunas maskvietis, jau suspėjęs pagarsėti Maskvoje savo triukšmingais mėgėjiškais spektakliais, turtingo verslovininko sūnus Konstantinas Aleksejevas, vėliau savo darbais nustebinęs pasaulį, pasivadinęs jau Stanislavskiu...

10

Besibaigiant XIX amžiui, 1880–1890–1900 metų laikotarpyje, Prancūzija buvo dar kultūros darbo atžvilgiu vadovaujama šalis visoje Europoje. Jos teatras Paryžiuje garsėjo kaip geriausias pasaulyje. Tikrai, *Théâtre-Français* spindėjo pirmojo dydžio žvaigždėmis. Čia buvo židinys galingos tradicijos, prasidėjusios dar Moljero laikais ir per du šimtmečiu pasiekusios labai aukštų kūrybos viršūnių. Čia karta iš kartos augo ir brendo genialūs aktoriai. Kaip tik šiame laikotarpyje Sarah Bernhardt (Sara Bernar) prancūzų meno aukštąjį stilių dar kartą triumfališkai atskleidė

visam kultūringajam pasauliui. Veikė čionai ir genialus tragikas Mounet-Sully, pasižymėjęs, kaip sakoma, liūto galia, buvo čionai ir nepalyginamas komedijos meisteris Coquelin Vyresnysis (Koklenas), ir garsioji, tuomet dar jauna Réjane, ir Geffroy, ir La Fontaine, ir Suzanne Deprés, ir daugelis kitų gražių pajėgių talentų. Atrodė, ko gi tiem prancūzam, turintiem tokį lobį, dar daugiau ieškoti, ko gi jiem savo teatrine dalia besiskųsti, – gyvenk tiktai ir džiaukis!

Ir vis dėlto atsirado nepatenkintų ir ieškotojų, kurie ne tiktai labai griežtai nupeikė prancūzų teatro aukštąjį meną, bet dar net savo naują teatrą sukūrė.

Paryžiuje įvyko kažkas panašaus į teatrinę revoliuciją, ir tai įvyko, – pirmą kartą teatro istorijoje, – [dėl] lemtingo[s] rusų kūrybos įtako[s].

Neturtingas vargšas jaunuolis, smulkus Paryžiaus dujom gaminti bendrovės tarnautojas, André Antoine, neturėdamas namų, pastogės-patalpos, neturėdamas aktorių, dramaturgų, teatriniam darbui Paryžiuje taip reikalingų visuomeninių ryšių, sugalvojo įsteigti aniem laikam gana revoliucinį teatrą! 1887 metais pats vienas savo ranka parašė 1300 laiškų – pasiūlymų pirkti abonementą jo būsimame teatre. Kadangi pašto ženklam pirkti jisai pinigų taip pat neturėjo, tai visus laiškus jis pats ir išnešiojo po Paryžių. Šiaip taip susiieškojo nusususią pastogėlę ir pradėjo joje savo teatrą, pavadintą garsiu vardu *Théâtre-libre* – Laisvas teatras. Žinoma, iš tokio sumanymo buvo gardaus juoko ir įtakingajai laikraštinei kritikai, ir teatriniam sluoksniam. Net rašytojai, – ir tie į Antoine'o sumanymą skersavo. Iš literatūrinių sluoksnių tuomet palaikė jį tiktai Émile Zola, patsai tame laikotarpyje patekęs į visuomeninę nemalonę.

Kadangi Antoine neturėjo tuomet jo teatrinę ideologiją atitinkamų dramaturgų, jam teko verstis bedramatizuojant bei įscenizuojant romanus ir noveles. Pagaliau jam į rankas pateko Tolstojaus drama „Vlastj tjmy" („Tamsos galia").

Tolstojaus drama visiškai atitiko Antoine'o teatrinius sumanymus, – jis stvėrėsi jos kaip išganymo, ir jau 1888 metų vasario

mėnesio 18 d. įvyko Tolstojaus dramos premjera. Šis pastatymas ir nulėmė ir paties Antoine'o, ir jo teatro likimą.

Konservatingieji teatriniai sluoksniai į šį pastatymą reagavo su pasipiktinimu. Anais laikais toks įtakingas Dumas sūnus atvirai viešai koliojosi, – esą prancūzų teatriniu požiūriu Tolstojaus pjesę jis laikąs visiškai nepakenčiama („negalima"); ji esanti per daug niauri, joje nesą nė vieno simpatiško personažo, ir kalba, kuria kalba, pavyzdžiui, senis Akimas, būtų prancūzam visiškai nesuprantama; ir Nikita su savo atstumiančia teisybe pas mus („prancūzus") esą būtų pradžioje nuobodus, o į pabaigą – šlykštus...

Dėl Antoine'o teatro prasidėjo itin triukšmingi kivirčai, o iš jų prasidėjo baisus publikos antplūdis, – visiem gi buvo įdomu pasižiūrėti, dėl ko literatai ir teatralai taip pjaunasi... Publikos plaukė tokia daugybė, kad Antoine dar tais pačiais metais buvo priverstas nusisamdyti daug didesnę ir patogesnę patalpą, į kurią su didžiausiu malonumu ir persikraustė.

Tų pačių metų rugsėjo mėnesyje Bruxelle jis pirmą kartą pamatė meiningiečių spektaklį ir išgyveno tuomet tikrą dvasios sukrėtimą: meiningiečių spektaklyje išvydo realizavimą tų pačių pradų, dėl kurių ir jis kovojo, kurias iš dalies jis ir realizavo Tolstojaus dramą pastatydamas. Tai buvo įžymus chronologinis momentas Europos kultūros istorijoje: rusų, prancūzų ir vokiečių kūrybinės pastangos išsiliejo į vieną teatrinį lemtingą žygį!

Paryžiaus visuomenė Tolstojaus pjesę priėmė kaip ryškiausią natūralistinės srovės pasireiškimą. Iškėlęs natūralizmo vėliavą, pasiremdamas Tolstojaus dramaturginės kūrybos prielaidomis, Antoine tęsė toliau savo ryškią teatrinę veiklą, – net tuomet, kai, pradedant 1906 metais, jis pasidarė valstybinio įtakingo teatro *Odéon* direktorius. Tokiu būdu rusų kūrybos įtaka prancūzų natūralizmo ir prancūzų teatro istorijoje suvaidino įžymų vaidmenį. O kas gal dar svarbiau, apskritai pralaužė kelią rusų kultūrinei ekspansijai.

Meiningiečių mokiniai Berlyne, Otto Brahm ir Paul Schlenther vadovaujami, mito daugiausia skandinavų dramaturgija, –

Ibsen, Strindberg, Bjørnson, – na, ir jauno Gerharto Hauptmanno natūralistine kūryba. Bet ir čia Tolstojaus „Tamsos galia" turėjo principinės įtakos, tiesa, ne tokios lemiamos, kaip pas Antoine'ą, bet vis dėlto labai stiprios. Rusų įtakai prasivėrė durys ir Berlyne.

Užtat kitas rusų dramaturgas turėjo lemiamos įtakos stambiausiam naujųjų laikų Vokietijos teatriniam veikėjui, – ir ne vienos tiktai Vokietijos!

1903 metais Berlyno Mažajame teatre, kuriuo vadovavo pradedąs savo teatrinę veiklą jaunas Max Reinhardt, buvo pastatyta Gorkio drama „Na dnie", ėjusi čionai vardu Nachtasyl. Gorkio dramos žiūrėti plaukė visas Berlynas. Įvyko Berlynui ir iš viso Vakarų Europai neregėtas negirdėtas stebuklas: Gorkio drama ėjo teatre kas dieną, ir per dvejus metus įvyko daugiau kaip penki šimtai to veikalo spektaklių. Šie skaičiai parodo patys savaime, nebekalbant jau apie Gorkio veikalo pastatymus kituose vokiškai kalbančiuose miestuose, – parodo patys savaime, kokia prasidėjo rusų meno įtaka Vakarų Europoje.

Tokiu būdu rusai, teatro atžvilgiu iki XIX amžiaus vidurio buvę tik daugiau ar mažiau vykę Vakarų Europos mokiniai, XIX ir XX amžių sanvartoje patys pasidarė mokytojai Vakarų Europai.

Tiesa, kol kas jie pasidarė mokytojai dramaturgijos tiktai srityje, bet ir aktoriaus meno sritis ir iš viso teatro meno visuma buvo jau visai nebe toli...

Dar vienas žingsnis, ir rusai teatro meno galės daug ko pamokyti savo buvusius mokytojus.

11

Žinomasai vokiečių teatro mokslininkas Julius Bab savo protingoje knygoje *Das Theater der Gegenwart*, tarp kita ko rašo:

> Tuo tarpu, kai skandinavai iš esmės taip maža teturi gabumų išgyvenimam reikšti kūnu ir kai jų visas Europos teatrinėje revoliucijoje dalyvavimas išsiliejo ir sustingo dramaturgų žodžiuose, rusai, tiesa, visiškai kitaip,

bet vargu ar mažesniu laipsniu negu italai, yra pašaukti būti miminio teatro reiškėjais. Šioje aistrių šokėjų ir dainininkų tautoje glūdi kažkuris fizinis genijus, nuolat besiveržiąs pasireikšti. Tiesa, jis daugiau yra susijęs su choru, su mase, todėl solo jis ne tokiu laipsniu gali tobulėti kaip, pavyzdžiui, italų, bet vis dėlto jau XIX amžiaus viduryje rusai turėjo įžymių aktorių.

Masinis, bendruomeniškas charakteris yra tarytum esmingiausias rusų kultūros pažymys. Garsusai slavofilų filosofas ir poetas Chomiakov gerai žinojo savo, rusų, tautos charakterį ir psichologiją, ir apie tai jis rašė kartą:

Juo giliau aš įsižiūriu į valstiečių buitį, juo labiau įsitikinu, kad bendruomenė („mir", „obščina") rusų valstiečiui yra tarytum jo visuomeniškos sąžinės įkūnijimas, prieš kurią jis pakyla („vypriamliajetsia") dvasia, – bendruomenė palaiko jame laisvės jausmą, jo moralinės vertybės nusimanymą ir visus aukštuosius polėkius, iš kurių mes laukiame jos [rusų tautos] atgimimo. Būtų galima parašyti legenda: rusų žmogus, paimtas paskirai, į rojų nepateks, o kai jis eina visu kaimu, į rojų neleisti negalima...

Neatsitiktinai gi iki XX amžiaus pradžios, iki Stolypino reformos, rusuose tebebuvo „obščinnoje zemlevladenije" (bendruomeniškas žemės valdymas), kurioje 83 valstiečių dirbamosios žemės % priklausė ne pavieniem valstiečiam, bet bendruomenei, tai primityviškai netobulai komunai. Ne visai abstraktūs svajotojai buvo ir visi senieji slavofilų doktrinieriai, kai jie būsimą visuomenės santvarką vaizduodavosi, pasiremdami rusiškos artelės, bendruomenės idealizavimu. Galimas daiktas, dėl to paties visuomeniškojo rusų tautos instinkto, tiksliau, bendruomeniško instinkto, ir socializmas pirmoje eilėje galėjo įsigyventi rusų žemėje.

Šiaip ar taip, šitą, tariant, bendruomenišką rusų tautos charakterio bruožą ir buvo lemta Stanislavskiui pareikšti teatriniame mene ir juo žymia dalimi pagrįsti visą rusų teatrinį meną, kuris savo nuopelnais ir nūdien tebestebina visą pasaulį.

Čia ne vieta bekartoti bendrai žinomieji duomenys, kaip ir kokiose aplinkybėse susikūrė Maskvos Dailės teatras (MCHAT), – kaip buvo paruoštas ir išleistas pirmas spektaklis 1898 metų spalio 14 dieną, – pirmą kartą suvaidinta Aleksejaus Tolstojaus

„Carj Fiodor". Kaip žinoma, naujojo teatro pergalė buvo visuotina ir stebinanti.

Spektaklio principai buvo meiningietiški, bet patsai spektaklis anaiptol nebuvo meiningiečių sekimas. Visa buvo iš nauja, iš grynai rusiškos medžiagos savo rankomis sukurta.

Ir Stanislavskio aktorių jėgos buvo daug stambesnės negu meiningiečių. Tiesa, aktorių menas tuomet čia tebebuvo tiktai pačioje užuomazgoje, neišmiklintas, neištobulintas, – savo raidos pradžioje. Bet jis buvo išaugęs iš gyvos srities, tobulai atjaustas ir individualiai išgyvenamas, kiekvienu tonu, kiekvienu judesiu suderinamas su visuma, sudarąs jos organinę dalį. Todėl tad ir aktorių techniniai netobulumai nepastebimai paskendo visumos meno pilnaty.

Tačiau Stanislavskio savarankaus meno išsikristalizavimas yra susijęs su naujo dramaturgo vardu, su Antono Čechovo vardu.

Čechovo dramaturgija, tuomet dar visiškai nauja, savarankiška, palyginti su Gogoliu, net su Ostrovskiu, pagrįsta visai kitokiomis prielaidomis, pareikalavo ir iš aktorių visiškai kitokio vaidybos meno. Senosios vaidybos priemonės čia visiškai nebetiko. Senų vaidybinių tradicijų sargas, aną metą itin garsus Peterburgo aleksandriniškis teatras, turėjęs tuomet itin stambių aktorių, Čechovo pjesių tinkamai suvaidinti nebesugebėjo, – patį Čechovą, pamačiusį, kaip tame teatre vaidinama jo pjesė, apėmė tikras siaubas. Senų tradicijų teatras Čechovo dramaturgijos prielaidų nebesuprato. Julius Bab vakarietišku požiūriu Čechovo dramaturgijos savumus apibrėžia šitaip:

> Čechovo pjesės – grynas natūralizmas, ir, be to dar, jeigu natūralizmas yra neaktyvios, ištisai laukujų jėgų priklausomos žmonijos teisingas atkūrimas, ir jeigu žodis „klasiškas" ženklina tam tikros meno veikalų rūšies tobuliausią išbaigimą, tai Čechovas, be abejonės, yra klasiškas natūralistas.

Galimas daiktas, Babo sprendimo kategoriškumas yra ir perdėtas, tačiau jo teigime yra šiek tiek ir tiesos. Čechovo dramos yra tarytum tobuli belaikiai dokumentai, fiksuoją žmogaus

aprėžtumą ir priklausomumą, tai yra tarytum amžini paminklai pagrindiniam jausmui, kuriame visi žmonės visuomet dalyvauja, kuriuo gyvena ir kuris, žinoma, gali išsibaigti tiktai tam tikroje atitinkamoje istorinėje situacijoje. Kaip tiktai šitokioje situacijoje dramaturgas ir turėjo rasti atitinkamų aktorių, kurių meniškas ūgis prilygtų uždavinius, dramaturgo keliamus.

Šitokių aktorių Čechovui ir davė Stanislavskis. Vaidinant Čechovo veikalus Stanislavskio teatre, scenoje buvo žmonės, kurie daugiau nebeveikia, aktingai gyvenime nebedalyvauja, kurie tiktai kenčia, kuriuos sunkiai suvokiama ir dar sunkiau apibrėžiama jėga traukte traukia į patamsį. Tai buvo spektakliai, kuriuose pauzės buvo beveik svarbesnės už tariamuosius žodžius, ir duslūs aplinkinio pasaulio garsai buvo beveik svarbesni už žmonių veiksmus.

Šiuose spektakliuose Stanislavskio teatre buvo sukurta vaidybos savaiminga, su niekuo nepalyginama muzika, kurioje tolimų laukų plaukiantys garsai ir miesto banguotasai ūžesys darniai susiliedavo su aktorių balsais, su pusiautonėmis intonacijomis, su lengva vos judančių žmonių gestikuliacija.

Čechovo spektakliai Stanislavskio teatre skambėjo nelyginant perdėm rusiška Čaikovskio simfonija, – lyriška, pasiilguotina, graudinanti, kurioje girdėjosi ir Rusijos lygiųjų laukų rudeniškas ilgesys, ir atžydėjusių sodų baltų lapelių merdėjiškas skrajojimas, ir pasiklydusios visatoje žmogaus vienatvės aimana...

Čechovo spektaklių ansambliški laimėjimai gal dar didesne jėga pasireiškė Gorkio „Na dnie" pastatyme. Vaidino pačios stambiausios jėgos, pirmaeiliai nepalyginami meisteriai: Satinas – pats Stanislavskis, Luka – Moskvinas, Baronas – Kačialovas, Totoris – Artiomas, – kokios visa tai buvo galingos nepamirštamos figūros, paskirai paėmus, ir vis dėlto jos visos buvo susiderinusios su monotonišku šmėklų pasauliu! Nesimetė į akis nė vienas solo aktorius, nebuvo nė vieno paskiro herojaus: kiekvienas iš jų buvo savaimingas, įsidėmėtinas, ir vis dėlto jis buvo tiktai vienas iš daugelio.

1906 metais MCHAT „Carą Fiodorą", „Na dnie", kelias Čechovo dramas nuvežė parodyti Berlyno publikai. Gerhard Hauptmann, tuomet jau buvęs pasidaręs Vakarų Europos garsenybe ir turėjęs įtakos rusų teatrinei bei literatūrinei visuomenei, bet patsai nė žodžio rusiškai nesupratęs, bežiūrėdamas Čechovo pjesės vaidybos, graudžiai pravirko, – taip stipriai veikė MCHAT'o vaidybinis menas.

Per šias MCHAT'o gastroles Berlyne, Vokietija ir visa Vakarų Europa pirmą kartą sužinojo, kokio pajėgumo yra pasiekęs rusų vaidybinis menas, – ir koks pajėgus yra natūralizmas savo tobuliausia forma!

Vakarų Europos kritika tuomet jau pripažino, kad Stanislavskio teatras yra nuotaikos teatro klasika, atseit tobuliausioji forma. Šiuo vardu rusų teatrinis menas pirmą kartą įėjo į Europos – ir pasaulio – teatrinės kultūros istoriją, tapęs patikimu mokytoju ir pavyzdžiu daugeliui kitų kūrėjų.

12

XX amžiaus pradžioje, per visą triukšmingąjį neoromantizmo laikotarpį, tokį turtingą įžymiais talentais ir kūrybiniais polėkiais, rusų teatras tampriai bendradarbiauja, idėjiškai ir praktiškai su Vakarų Europos, su pasaulio teatru. Vakaruose gimusios dar kartą, naujos teatrinės idėjos labai greitai pasiekia Rusijos padangę, čia jos labai aistriai perdiskutuojamos, giliai išgyvenamos, kūryboje išbandomos, paturtinamos, papildomos ir tokiu pralobusiu pavidalu grįžta atgal į Vakarus. Pasiremdami Vakarų Europos naujomis teatrinėmis idėjomis ir nauja Vakarų Europos dramaturgija, rusai sukuria sceninio meno šedevrus ir dar kartą tampa Vakarų Europos mokytojais.

Richardo Wagnerio ir Friedricho Nietzsche's svajonės apie sintetinį teatrą labai gyvu atbalsiu atsiliepia rusų neoromantikų, tuomet simbolistais vadintų, kūryboje, pavyzdžiui, Andrejaus Belyj liepsningose kalbose apie teatrą kaip teurginį veiksmą, giliaprasmiškuose ir drauge jaudinančiai naiviuose Viačeslavo

Ivanovo straipsniuose (na, ir kalbose – viešuose disputuose) apie visuotiną teatrą rusiškai: „Sobornyj teatr", – visiškai kitokio atspalvio sąvoka negu lietuviškai: visuotinas... Tačiau lietuviškai tiksliau berods negalima pasakyti, – per specifinis rusiškas terminas). Mistiškose Aleksandro Bloko svajonėse apie teatrą arba šaltuose formalistiškuose Valerijaus Briusovo teatriniuose apskaičiavimuose ir nuskaičiavimuose taip pat nesunku susekti vakarietiškos kilmės idėjų pėdsakus. Rusuose prasideda toks teatrinis karštis, kad net tokie ateatralūs žmonės, literatai *par excelence*, kaip Fiodoras Sologubas ar Julijus Aichenvaldas, – ir tie įsitraukia į viešas diskusijas teatro meno reikalu, nors jie ir patys dar gerai nesusivokia, ko jie nori. Rusuose naujų teatrinių teorijų sukurta daugybė, ne visos jos realizuota, bet nemaža jų nuostatų perėjo į teatro praktiką. Net Fiodoro Sologubo kai kurios idėjos vėliau buvo sunaudotos MCHAT'o meninėje kūryboje. Tačiau drauge su naujomis idėjomis atbanguoja iš Vakarų ir praktiniai pavyzdžiai.

Müncheno dailės teatro kūrėjo ir vadovo Georgo F u c h s o revoliucinės reformatoriškos idėjos, talentingojo anglo Gordono C r a i g o, grakštaus šveicariečio Adolfo A p p i o s drąsūs naujoviški sumanymai paskatina naujiem ieškojimam ir rusų teatro kūrėjus, – Mejerholdą, Jevreinovą, Fiodorą Komissarževskį, Tairovą, Mardžanovą, Baltrušaitį, Sergejų Volkonskį, Diagilevą...

Visi jie daro visokius bandymus, teatro menui ieško naujų kelių. Atsiranda visa plejada talentingų dailininkų, dirbančių išimtinai teatrui ir pasiekusių itin įžymių laimėjimų. Tegul visuose šiuose jaunuose bandymuose daug kas buvo labai netobula, labai trumpalaikiška, tegul jie savo darbais atnešė ne tiktai kūrybinio džiaugsmo, bet ir daug gėlos, daug apviltųjų vilčių, nepasisekimų, nusivylimų, dvasinių ir materialinių bankrotų, bet vis dėlto visų šių bandymų ir klaidžiojimų, visos šios triukšmingos veiklos įtaka rusų teatrinės kultūros evoliucijoje buvo labai reikšminga, nors ne visuomet aiškiai apibrėžiama. Juk seniai žinoma, nė vienas faktorius, kartą įėjęs į žmogaus ar

visuomenės gyvenimą, nepaskęsta istorijoje, nepalikęs pėdsakų. Tasai faktorius arba pats toliau egzistuoja ir plečiasi, arba pašaukia tą ar kitą faktą žmogaus ir visuomenės gyvenime. Šio faktoriaus pasekmės gali pasireikšti įvairiausiu būdu, – jis gali duoti esamiem faktam naują linkmę, naują atspalvį, pats gali iš viešumos išnykti, bet pasilikti gyventi, tariant, paslėpta forma, – reiškinio pasekmėse, jis gali būti aktyvus ar pasyvus, bet vis tiek jo kokie nors pėdsakai palieka. Jau pasiremiant šiuo vienu, tariant, senovės palaikų išgyvenimo dėsniu, būtų galima spręsti, kad neoromantizmo gadynės teatrinės audros neišvengiamai turėjo atsiliepti tolesniam pasaulinio teatro likimui. Taip, žinoma, tikrovėje ir buvo, – taip ir dabar yra.

Naujojo sambrūzdžio įtakoje net pats Stanislavskis ima eksperimemtuoti, susidaro įspūdis, kad jis net savo senųjų idealų atsisako, – išsižada meiningenizmo, išsižada natūralizmo.

Paties Stanislavskio teatre susispietęs jaunimas greičiau pasiduoda naujoviškom pagundom ir ima peikti savo mokytojo meno linkmę. Juo labiau kad MCHAT'o natūralizmas, pasiekęs aukščiausio laipsnio, atsiduria vėl ties akla siena, – toliau ir jam nebėra kur eiti. Šiuo metu ima išryškėti ir perdėto natūralizmo visos piktybės, kurių būta, pasirodė, nemaža. Stanislavskis mielu noru savo jaunimui leidžia eksperimentuoti. Prie MCHAT'o įsisteigia garsioji I studija, kuriai vadovauja jaunas Mejerholdas, kuri energingai naujais pagrindais ruošia spektaklį ir kuri, pasidarbavusi 11 mėnesių, uždaroma, neparodžiusi viešumoj nė vieno spektaklio. Ir vis dėlto ši studija net paties Stanislavskio kūrybai padarė įtakos.

„Hamletui" pastatyti Stanislavskį kviečia į savo teatrą tokį antinatūralistą, koks buvo Gordon Craig. Pats Stanislavskis imasi statyti tokį ultraromantišką veikalą, koks buvo Bloko „Roza i Krest" („Rožė ir Kryžius"). Teisybė, šie pastatymai savo laiku neįvyko, nors pasidarbuota juos beruošiant keliolika mėnesių. Užtat 1907 metų vasario 8 dieną buvo pirmą kartą parodyta Hamsuno „Gyvenimo drama", kuri ir pagrindė kalbas, kad Stanislavskis atsižadėjo senųjų savo meno dėsnių. Šios premjeros

publikai atrodė, kad MCHAT'o vadovai degina ir mindžioja natūralistinio teatro pasenusias priemones, – natūralizmo išsižada atvirai ir demonstratyviškai. Aktorių vaidyba, tiesa, ir čia buvo psichologinė, gal net pabrėžtai psichologinė, bet visa spektaklio laukujė pusė buvo atviras maištas ne tik prieš natūralizmą, bet ir prieš realizmą. Paskubomis, net su tam tikru įtūžimu buvo metama lauk visa, kas tiktai trukdė artintis į naująjį idealą, o tasai idealas buvo realybės antitezė – irealybė, visiškas tikrovės išsižadėjimas, visiškas stilistinis reliatyvizmas!

Seniau, kai scenoje reikėjo įrengti gaisrą, buvo stengiamos tai padaryti natūraliniu tikslumu („Trys seserys"), ekspertu net brandmeisteris buvo kviečiamas, o dabar buvo tenkinamasi menku raudonu žiburėliu, – šviesos ženkleliu. Seniau, kai scenoje reikėjo parodyti audrą („Brand") – scenoje buvo įrengiama visa jūra, putojosi siūbavo milžiniškos bangos, kuriose plūduriavo girgždėdamas ir braškėdamas laivas, kartais taip į bangas įsmunkąs, kad vanduo į jį per briauną liejosi... Dabar vietoj šito sudėtingo natūralistinio aparato buvo tenkinamasi tiktai garsiniu ženkleliu: skambėjo muzikinė gama – ir tiek.

Ibseno pjesių pastatymuose visokie fiordai, kalnai, uolos buvo stengiamasi atgaminti fotografiniu tikslumu, – per sceną upeliu sroveno tikras natūralus vanduo! O „Gyvenimo dramoje" viso to vietoje – tiktai raudonos ir geltonos dėmės ir kažkokie brūkšneliai danguje!

Grimas seniau buvo stačiai skulptūriškas, plastiškas, laukujai charakteringas. Buvo rūpinamasi veide išryškinti kiekvieną raukšlelę, apgamą, karpą... Dabar gi stengiamasi duoti tiktai tamsų siluetą ir rūpinamasi, kad žmogus kiek galint mažiau išsiskirtų iš dekoratyvinio fono, kad jis atrodytų esąs dviejų, o ne trijų matavimų padaras. Vietoj pirminės realistinės fantastikos dabar eina transparantai ir kiniški šešėliai, visiškai net nepretenduoją į panašumą tikrovei.

Tų pačių 1907 metų gruodžio 12 dieną tikrovės atsisakymo keliu nueita dar toliau. Šį kartą ėjo Leonido Andrejevo premjera „Žiznj čeloveka" („Žmogaus gyvenimas"). Laukujės

spektaklio formos nebuvo panašios į Hamsuno pjesės spektaklį, bet vis dėlto tai buvo taip pat atviras maištas prieš natūralizmą, prieš senąją estetiką. Tai buvo kraštutinis schematizmas, tai buvo iš viso nebe scenovaizdis, bet scenovaizdžio signalizacija.

Natūralistiniame MCHAT'o raidos laikotarpyje buvo itin mėgiamos spalvos, – sodrios, spindinčios, net raibstančios. Dabar dekoracijos buvo visiškai bespalvės, nelyginant senoviški medžio raižiniai. Seniau į scenovaizdžio langą buvo įstatomas tikras stiklas, kurį speigas dabino savo fantastišku landšaftu, prasiskverbianti vėjo srovė judino lengvą tikrą užuolaidą. Dabar langą vos vos ženklino balti ruoželiai, ružavame fone išrėžti. Durys seniau būdavo tikros, ir būtinai jos dar girgždėdavo, o durų užrakinamoji spyna dar ir skambalą turėjo. Dabar duris atstojo paprasta išpjova tame pačiame ružavame fone. Andrejevo pjesė iš viso pasižymi bekrauju schematizmu, o scenovaizdžio schematizmas visą spektaklį nuvedė į pasibaisėtino šaltumo viršūnes.

MCHAT'as natūralizmą nugalėti tai nugalėjo, bet šaltame schematizme nebuvo jam kas veikti. Juo labiau kad kraštutinė dekoratyvinė stilizacija prieštaravo MCHAT'o meno esmei. Aktoriai ir dabar, kaip ir seniau, vaidino giliai psichologiškai, stipriai išgyvendami, išgyvenimus reikšdami su temperamentu, su dideliu viduju pakilimu, o jų aktoriška forma turėjo būti beveik abstrakti. Šį prieštaravimą netruko pastebėti patys MCHAT'o vadovai ir pasiskubino vaduotis ir iš antinatūralizmo, iš schematiškos bekraujės stilizacijos.

Jie pasukė atgal, jie grįžo į teisybę, tiktai jau į kitą ir kitokią. Grįžo nebe į meiningišką, natūralistišką, bet į meniškai realistišką teisybę, kurioje teisybiškumas, stilingumas, reiškimo priemonių stiprumas, nuotaika ir laukujis grožis užėmė jiem prideramas vietas. Įvykusį procesą pats Stanislavskis šitaip apibrėždavo, – esą:

> eidami realizmo keliu ir sekdami savo meno evoliucija, jie, mchatiečiai, esą apėję pilną ratą ir per dešimtį metų vėl sugrįžę į realizmą, darbu ir patyrimu praturtėjusį.

Tačiau Stanislavskio meno evoliucija ir čionai nesustojo. Su realizmu, ypač natūralizmu, jis buvo dar ne kartą prasilenkęs. Todėl tad netikslu būtų kalbėti apie MCHAT'o meno raidos judėjimą ratu. Tai buvo judėjimas, greičiau primenąs iškilią spyruoklę.

Taip bekopiąs į aukštą kalnų viršūnę alpinistas takeliu eina aplink kalną, kartas nuo karto sugrįždamas į pirmykštį kalno šoną, bet su kiekvienu sugrįžimu atsidurdamas vis aukščiau ir aukščiau. Menininko kūrybinių galimumų viršūnė skendi neaprėpiamoje aukštybėje, ir juo aukščiau menininkas pasikelia, juo gražesnis ir gražesnis darosi jo kelias.

Šitokiu keliu aplink aukštą kalną ir kopė MCHAT'as, – tokia jo meninės evoliucijos prasmė. Ne be pagrindo protingas neoklasikas Batiuškovas mokė: visos meno rūšys yra geros, išskiriant nuobodžias. MCHAT'as savo raidoje ir vykdė šį dėsnį.

Prie MCHAT'o iš pat jo jaunų dienų veikė įvairios studijos. Jos suimdavo talentingo jaunimo triukšmingą energiją. Čia spiesdavosi nauji ieškojimai, praktikoje buvo patikrinamos naujos teatrinės idėjos. Geresnieji radiniai tuojau buvo priimami į centrinį MCHAT'ą, kuris tokiu būdu nuolat mito šviežiomis sultimis. Kitos studijos anksčiau ar vėliau pakrikdavo, net nė karto viešumoje nepasirodę. Kitos gi išaugdavo į labai stiprius kūrybinius kolektyvus, – į naujus pajėgius teatrus.

Šias visas studijas lankė, baigė ar tiktai perėjo daugybė mokinių, iš studijų išsinešdami MCHAT'o teatrines idėjas.

Vykstant istoriniam procesui tokie mokiniai pasklido po visą Rusiją, visur skelbdami įgytąjį patyrimą ir gautas idėjas. MCHAT'as virto vyraujanti teatro mokykla.

Per tą patį istorinį procesą daugybė MCHAT'o žmonių, bendradarbių ir mokinių, atsidūrė užsieniuose. Berlynas, Paryžius, Wiena, Londonas, Chicago, New Yorkas, Holivudas ir daugelis kitų pasaulio teatrinių centrų, gavę mokytojus rusus, ėmė pasiduoti rusų teatrinio meno įtakai.

13

Rusų teatro, teisingiau Stanislavskio, meno pagrindų išsiplėtimui užsieniuose gal dar daugiau pagelbėjo vadinamoji STANISLAVSKIO SISTEMA negu jo paties vadovautasai teatras.

Kaip žinoma, Stanislavskio sistema susikūrė per kolektyvinio darbo procesą pačiame teatre, bet ji visai nėra meno esmė. Jos uždaviniai grynai praktiški. Jos uždavinys – parodyti aktoriui, kaip sąmoningomis valios pastangomis sukelti tikrus herojaus jausmus, duoti aktoriui tam tikrą priemonių, kuriomis pasinaudodamas jis galėtų kartą sukeltuosius jausmus išlaikyti savyje, tariant, [pačioje] jaunatvėje ir pareikšti juos šviežiu betarpiškumu, nors ir šimtąjį kartą bevaidinant pjesę, nors ir keleriem metam praslinkus. Stanislavskis sako: „Žmogaus prigimties 9/10 yra nesąmoningos, sąmoninga tiktai 1/10. Tad ši 1/10 mokosi, kaip sukurti 9/10".

Stanislavskis ieško sąmoningų priemonių sukelti sąmoningai kūrybai, – ieško priemonių, kuriomis būtų galima paleisti į darbą žmogaus prigimties 9/10, – paleisti į darbą tuomet, kai tai reikalinga. Todėl ir sakoma, kad visa sistema yra ne kas kita, kaip įkvėpimo gimnastikos vadovėlis. Ji moko, kas reikia daryti, kad reikalingasai įkvėpimas ateitų kaip tiktai reikalingą momentą, – kai reikia kūrybos akte dalyvauti. Pavyzdžiui, aktorius turi vaidinti labai komišką vaidmenį, o jam tą dieną žmona pabėgo ar uošvė atvažiavo, ir iš viso jam labai liūdna pasaulyje, – tai kas jam daryti, kad linksmą vaidmenį galėtų vaidinti? Arba rašytojui būtinai reikia parašyti giriamoji odė kurio nors lyderio garbei, o įkvėpimo nėra nė trupinėlio, – žiūri jisai į popierį, nelyginant bulius į vandenį, tuo tarpu odė nė iš vietos nejuda. Kas daryti rašytojui, kad ateitų įkvėpimas, be kurio jis negali kurti? Stanislavskio sistema ir moko visų rūšių menininkus, kas reikia tokiais atvejais daryti. Ji labiausiai liečia teatro kūrėjus, kadangi jų kūryba labiausiai yra susijusi su iš anksto nustatytuoju laiku, – atėjo spektaklis, nori nenori – vis tiek turi vaidinti. Todėl tad toji sistema, net tuomet, kai ji dar nebuvo

rašte išdėstyta, jau labai plačiai buvo pasklidusi. Pagal jos nuostatus pradėta mokyti vaidybinio meno įvairiausiose mokyklose ir studijose, – ja ėmė naudotis daugelis įvairių teatrinių įsitikinimų režisierių, beruošiančių aktorius naujiem pastatymam. Sistema veikiai peržengė Rusijos sienas, ji tapo Vakarų Europos ir viso kultūrinio pasaulio lobis.

Stanislavskio sistema ir yra tas didžiausias indėlis į pasaulinę teatrinės kultūros raidą, kuriuo rusų teatrinė kūryba pagarsėjo ilgiem šimtmečiam. Visa šio indėlio reikšmė šiuo tarpu tiksliai apibrėžti dar negalima, nes jos įtaka vis dar plečiasi, auga, apimdama vis platesnius ir platesnius sluoksnius, tapdama tikrai pasauline sistema.

Stanislavskio reikšmė pasaulinėje teatrinės kultūros istorijoje gal būtų galima palyginti tiktai su Emanuelio Kanto reikšme pasaulinėje filosofijos istorijoje. Kiekvienas dabartinis, na, ir būsimas artimiausiame šimtmetyje filosofas, vis tiek kokius įsitikinimus jis skelbtų, neišvengiamai turi sustoti ties Kanto darbo vaisiais, – priimdamas juos ar pasmerkdamas. Taip pat ateityje ir kiekvienas rimtesnis teatro veikėjas negalės aplenkti Stanislavskio mokslo, – jo dėsnių ir patyrimo. Žinoma, ateityje jo pasekėjai, kaip ir priešininkai, darys visokių pataisų ir priedų prie jo sistemos, – bet tai juk yra tiktai kultūrinės evoliucijos bendras dėsnis. Tai yra visiškai suprantama, natūralu, net būtina. Nenuostabu, kad sistemos autoriui gyvam tebesant kai kurie patys gabiausieji jo mokiniai, kaip, pavyzdžiui, Vachtangovas ar Mykolas Čechovas, pasilikdami iki galo ištikimi sistemos esmei, jau siūlė prie jos įvairių priedų ir patobulinimų. Nenuostabu, kad šios vieningos mokyklos mokiniai ilgainiui pasklido po įvairius skirtingus teatrus, pradėjo skelbti skirtingus kūrybinius meno kelius ar net savo nuosavus teatrus įsisteigė.

14

Po Spalių revoliucijos besiformavęs tarybinis teatras žymiausia dalimi savo vidujį darbą grindė Stanislavskio sistema.

Rusų tarybinio teatro betarpėje įtakoje Vakarų Europoje šen bei ten ima atsirasti proletarinis revoliucinis teatras, kaip, pavyzdžiui, Münchene Eugeno Felberio ar Paryžiuje Henri Barbusse'o vadovaujami. Visų didžiausios reikšmės turėjo Berlyno teatras, turėjęs itin talentingą režisierių Piscator, gyvenusį rusų teatrinėmis idėjomis ir anais laikais pasiekusį stambių meninių laimėjimų bei populiarumo.

Rusų teatro veikėjai, atsidūrę svetur, įnešė labai didelį indėlį į Vakarų Europos, apskritai į pasaulio teatrinės kultūros raidą. Tačiau jų įnašo dydis kol kas dar labai sunku tiksliau apibrėžti. Šito darbo visą svarbumą galės tinkamai įvertinti gal tiktai tolesnės būsimos kartos, kada visas procesas iš tapimo ("Das Werden") laikotarpio pereis į istorijos sritį. Pasiremiant mūsų dienų duomenimis, galima tikrai su įsitikinimu tvirtinti, kad rusai teatrinės kultūros srityje neliko nieko skolingi Vakarų Europai. Tai, ką rusai buvo gavę iš Europos savo mokiniškumo metais, dabar jie jau grąžino su daugeriopais procentais, – grąžino geresniu, žymiai ištobulintu pavidalu.

Panašūs reiškiniai tenka pastebėti ir kitose teatrinės veiklos srityse: operoj, estradoje, cirke. Ypač gi pamokoma yra rusų baleto raida, – kaip rusai, kūrybiškai sunaudoję prancūzų ir italų choreografinių mokyklų duomenis, sukūrė savąjį rusišką klasikinio baleto stilių, o savo romantiškuoju baletu pasiekė iki tol dar negirdėtų choreografinio meno tobulybių, tapę šioje srityje mokytojais visame kultūriniame pasaulyje.

Tačiau apie rusų baleto raidą ir nuopelnus tektų visiškai atskirai kalbėti.

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ РУССКОГО ТЕАТРА В РАЗВИТИИ МИРОВОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

1

Я не знаю, как мне и оправдываться, что я дерзнул выступать перед столь высоким собранием с докладом на такую ответственную и щепетильную тему. Тема действительно щепетильная. Суждения о явлениях исскуства всегда неизбежно связаны с личными вкусами, мироощущениями, темпераментом, с целым рядом других чисто индивидуальных переживаний. В области искусства весьма трудно найти вполне объективные, общеприемлемые суждения. Тем более трудно найти такие суждения о явлениях театральной культуры, а данная тема как будто требует от меня именно таких суждений. Мои скудные познания совершенно недостаточны, чтобы я мог полностью задание исчерпать, а необходимой литературы, которая помогла бы пополнить пробелы познаний, в нашем городе сейчас не найти. Мне приходится ограничиваться тем материалом, который сохранился в моей памяти от прежних дней. В этом материале нет ничего такого, что сегодняшнему высокому собранию было бы неизвестно, – я могу только восстановить в Вашей памяти некоторые Вам давно известные данные. Я тешу себя только смутной надеждой, что, может быть, Вам представит некоторый интерес свидетельские пока-

зания о том, как явления русской культуры воспринимаются и оцениваются не русскими европейцами. Эта скромная надежда, быть может, в некоторой степени и оправдает меня.

2

Русский театр, достигший всемирной славы в начале XX века и оказав мощное влияние на развитие европейского, значит, и мирового театра, в сравнении с западно-европейским театром является довольно молодым. Правда, зачатки театральной культуры уже в X–XI в.в. является принадлежностью русского быта. Первые носители этой культуры были народные поэты, певцы и скоморохи, которые, несмотря на все преследования мрачного средневековья, не только не исчезали в продолжении многих веков, но упорно и самоотверженно распространяли театральный вкус, театральную культуру по всей необъятной русской земле.

Западно-европейский театр, как известно, вырос, развился из таких национальных источников, из зародышей народной драмы, в России этого не случилось в силу особых исторических условий, в которых пришлось жить русскому народу. Русский театр в современном смысле создался под непосредственным влиянием иностранцев, – и долгое время и питался этим влиянием, но этот факт еще не является отрицанием заслуг безыменных созидателей и носителей народной драмы, – насадителей театральной культуры в широких массах. Памятники древней русской литературы, начиная с конца XI века, переполнены проклятиями по адресу этих народных артистов. Эти литературные памятники и дают косвенное свидетельство об этом народном искусстве. Если представители духовенства, борясь с остатками язычества, в продолжении пяти веков так ожесточенно проклинают носителей народной драмы, то этот факт показывает, какое огромное было влияние скоморохов, показывает, как глубоко коренилась в русском народе потребность театральной культуры. Театральный

вкус накоплялся в продолжении многих веков. Почва медленно, но упорно созревала. Накопилось много потенциальных сил. Необходим был какой-нибудь внешний толчок, чтобы эти силы вулканом прорвались сквозь внешние оковы, расцвели бы пышным цветом. Этот толчок пришел. Пришел он извне, пришел с Запада. Но он был бы бессилен, если бы не нашел заранее подготовленной почвы. И если русский театр в начале XX века стал достоянием мировой театральной культуры, то первую благодарность за эту заслугу следовало бы принести тем безвестным деятелям, которые в продолжение шести-семи столетий героически боролись с преследованиями и насаждали театральную культуру в широких массах русского народа.

3

Как известно, первый организатор театра в России в современном смысле, Тишайший царь Алексей Михайлович, в первые годы своего царствования, в 1648 г., издал ужасный указ, который должен был читаться по церквам и монастырям, на базарах и ярмарках – по несколько раз. В этом приказе строго предписывалось: в домах, на улицах и в полях песен не петь, по вечерам на позорища не сходиться, не плясать, руками не плескать, в ладони не бить, в хороводы не играть и игр не слушать, на свадьбах песен не петь и не играть глумотворцам, органникам, смехотворцам, гусельникам, песельникам; на святках в бесовское сонмище не сходиться, игр бесовских не играть, песен не петь, загадок не загадывать... празднословием, смехотворением и кощунанием – душ своих не губить, личины и платье скоморошеское на себя не накладывать, олова и воску не лить, зернью и в карты и в шахматы не играть; скоморохам не быть; с гуслями, бубнами, зурнами, домрами, волынками, гудками не ходить, медведей не водить, с собаками не плясать, кулачных боев не делать, etc. Ослушников в первый раз бить батоги, а на третий или четвертый – ссылать в ссылку в украйные городы; гусли, домры, зурны, гудки и все подобные бе-

совские гудебные сосуды, а также и хари велено было отбирать, ломать, жечь без остатку. В Москве инструменты были отобраны и свезены на Болото (за городом, место, где казнили преступников) и сожжены. Далее в указе говорилось: скоморохов на первый раз бить батоги, вдругорять – кнутом и брать пеню по пяти рублей с человека.

После такого царского указа, казалось бы, скоморошье дело должно бы окончательно погибнуть на Руси. И все-таки внутренняя победа осталась за скоморохами. Прошло десять лет, и этот же самый Тишайший царь в 1660 году поручает англичанину „коммиссариусу и резиденту“ Ивану Гебдону выслать из-за границы „мастеров, чтоб птицы пели на деревах, так же и люди играли в трубы... мастеров комедию делать“. В 1672 году важный вельможа Николай ван Стаден получает царский приказ: „ехать к курляндскому Якубусу князю и, будучи в курляндской земле, приговаривать великого государя в службу, между прочим, трубачей самых добрых и ученых, и „два человека, которые б умели всякие комедии строить“, если бы ван Стаден их не нашел там, ему было велено ехать за ними во владения короля свейского и в прусскую землю“. Но царю с комедией стало невтерпеж. Не ожидая, чем кончится миссия ван Стадена, царь приказал обследовать местные силы. По поручению царя в немецкой слободе под Москвой – был найден немецкий пастор Яган Готфрид Грегори, имеющий смутное представление о театральных делах, и ему было приказано „учинить комедию, а на комедии действовать из Библии книгу Есфирь и для того действа устроить хоромину“.

4

Не жалел денег и материалов царь на оборудование первой в России „театральной хоромины“. По словам современника, „пораженный зрелищем царь проглядел целых десять часов, не вставая с места“. Царица с придворными дамами тоже присутствовала на спектакле. Правда, ей был тогда великий

грех сидеть открыто рядом с царем, она поместилась в закрытой ложе и следила за спектаклем сквозь щель, нарочно для того сделанную. Благодарный царь жаловал чинами и деньгами участников спектакля, а самому Грегори было дано „40 соболей во 100 рублев, да пара в восемь рублев на жалование за комедийное строение“.

Прошло почти сто лет с этого знаменательного спектакля, но в положении русского театрального дела мало что изменилось. В театре Грегори пьесы писались по немецки, затем переводились на русский язык; исполнители были тоже немцы, плохо владеющие русским языком. Затем приезжали разные интересные труппы, дававшие спектакли на не русском языке. При преемниках Петра I-го в Москве и Петербурге побывали немецкие и французские драматические труппы, даже итальянская опера, даже *Commedia dell' Arte*. Но русского театра все еще не было. Только в царствование Елизаветы Петровны, в 1756 году, был учрежден первый русский театр, руководителем которого был назначен первый русский драматург Александр Сумароков, деятельность и заслуги которого до сих пор еще недостаточно оценены историками русской литературы и театра. Сам Сумароков свою театральную деятельность оценил фразой, впоследствии наделавшей много неприятностей его славе, – именно:

Расинов я театр явил, о Россы, вам.

И это была правда. Недружелюбно к его творчеству относившийся Пушкин смеялся, что его творчество – это только „подражание парижским увеселениям...“ Позднейшие историки литературы постоянно издевались над ним, упрекая его в самомнении, в излишней гордости, хулили его за отсутствие самостоятельности и т.д. Во всех этих упреках, конечно, было много правды. Но его недостатки не были так велики, чтобы они могли собой закрыть и его бывшие большие достоинства, которых упорно не хотела видеть история русской культуры.

Совершенно верно, что Сумароков был поборником и оруженосцем французского классицизма, который предопределил

все его творчество, – содержание, форму, идеологию. Но в те времена французский классицизм имел подавляющее влияние не только в России, но и во всей Европе. Германия, Англия, Польша, Литва, Скандинавские страны, Россия – все переживали влияние французского классицизма. Каждая страна это влияние переживала по своему, создавая по образцу французского, свою школу классицизма. И Сумароков был основателем русской школы классицизма, – раннего или ортодоксального русского классицизма. И это было неизбежное и необходимое звено в истории русской культуры. Один историк русского театра совершенно верно говорит, что в те времена „русский театр наскоро проходил сокращенную историю французской литературы и проявлял в этом занятии такое рвение, что нередко догонял и даже орережал Париж: французские пьесы иногда идут в Петербурге не только одновременно с представлением их во французской комедии, но иногда даже раньше, чем там“.

Но школой классицизма влияние Запада еще далеко не исчерпывается. Приходит сентиментализм, романтизм, неоклассицизм, зарождается реализм. Еще в 1771 году Сумароков горько жалуется:

> во Франции ввелся новый и пакостный род слезных комедий; но там неисторгнутся семена Расинова и Мольерова вкуса! А у нас по театру еще почти и начала нет, – такой скаредный вкус, а особливо веку Великой Екатерины не принадлежит. А дабы не впустить оного, писал я о таковых драмах к г. Вольтеру; но оно в сие краткое время вползло уже в Москву, не смея появиться в Петербурге, нашли всенародную похвалу и рукоплескание, как скаредно ни переведена „Евгения“ (Бомарше) и как нагло актриса под именем „Евгении“ бакханку ни изображала. А сие рукоплескание переводчика оныя драмы, какой-то подъячий до небес возносит, соплетая зрителям похвалу и утверждая вкус их... Подъячий стал судьей Парнаса и утвердителем вкуса московской публики... Конечно, скоро представление света будет... Но неужели Москва более поверит подъячему, чем г. Вольтеру и мне?

Но сетования Сумарокого были уже безнадежны. „Представления света“ не произошло, но московская публика

поверила подьячему. Слезная драма или, как ее англичане называли, мелодрама, завоевывает себе прочное место в русском театре. Не только Карамзин плакал в Берлине, созерцая слезную мелодраму пресловутого Коцебу, – вкус Коцебу, или, как тогда говорили, коцебятина, на десятки лет водворяется на русской сцене. Вслед за коцебятиной плетется водевиль, переводный и домашнего производства, – опять на долгие десятилетия обживается на русской сцене. Еще грибоедовский Репетилов утверждает, что „Водевиль есть вещь, а прочее все – гниль". Почти три четверти девятьнадцатого века водевиль преобладал на петербургской и московской сцене. После серьезной пьесы, напр., Шекспира, как приятный десерт, шел водевиль. Для актерских бенефисов ладился водевиль. Часто целый спектакаль состоял из водевилей... Русскому актеру и зрителю все это было – чужой наносный материал. Классическая трагедия, мелодрама, водевиль по своему материалу требовали особого рода актерского искусства. Это искусство не было еще русское. Оно всецело еще зависело от иностранной школы, от французской. Русская сцена дала за это время целый ряд даровитых людей, несколько огромных талантов, как, например, Дмитревский, Каратыгин, Семенова, гениальный Мочалов, – и многие другие, но все они только переносили на русскую почву чужие семена. Не сдвинули с места русское актерское искусство даже такие дарования, как Фонвизин и Грибоедов. Да и трудно им было это сделать. Они сами все еще зависели от основ классицизма. Их драматургия текла еще по старому руслу. Нового театрального искусства они еще не требовали. А влиятельные деятели театра всецело еще жили французскими преданиями. Даже Катенин, современник Грибоедова, прославленный руководитель многих русских талантливых актеров этого времени, даже Катенин, этот самый образованный культурный театрал, был верным учеником французской школы. Сидя в Петербурге, познакомившись с новой французской пьесой, он уже заранее знал, как в Париже будет пьеса поставлена, какой актер какую роль получит и как

он ее будет играть! Мудрено было бы даже от Катенина требовать, чтоб он искал каких-либо других основ театрального искусства. Засилие французской школы было так велико, что оно чуть было не погубило даже драматургическое искусство Гоголя. „Ревизор“ Гоголя, после долгих мытарств попав на сцену, в первый раз был так разыгран, что автор в ужас пришел: и Хлестаков, и Городничий, – да и другие, – работали как традиционные молодцы французских водевилей, не говоря уже о женщинах, для которых идеалом сценического творчества была знаменитая Асенкова, в водевиле „Девушка Гусар“ распевающая с полуприщуренными глазами.

Будет муж – и тогда
Велика ли беда,
Что не знает жена вычитанья?
Без усилий уму
Я сложенье пойму
О том нет никакого сомненья.
А деленье к тому ж
Будет делать мне муж, –
И нужные все умноженья.
Меня вы, друг мой,
Возьмите домой,
Пока благодетель в отлучке...

6

К счастью для Гоголя, обновившего русскую драматургию, принесшего новые национальные принципы творчества, появился актер, спасший не только театральное искусство Гоголя, – актер, основавший русскую национальную школу актерской игры. Этот актер был Михаил Семенович Щепкин, крепостной графа Волькенштейна, выкупленный из крепостничества на общественные средства впоследствии, когда он уже сделался знаменитостью. Щепкин свою деятельность начал тоже по старой манере, только впоследствии от нее отрекся, строгими словами осудив всю старую школу, восходящую

к даровитому Дмитревскому, соратнику Сумарокова. Старая школа игры, по словам Щепкина, отличалась:

> громким, почти педантическим ударением на каждую рифму, с легкой отделкой полустиший. Это все росло, как сказать, все громче и громче, последняя строка монолога произносилась, сколько хватило сил у человека...

И далее говорит Щепкин:

> Превосходство игры видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изорудованной декламации, слова произносились, как можно, громче, и почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно в ролях любовников декламировали так страстно, что вспомнить смешно; слова: любовь, страсть, измена выкрикивались так громко, как доставало сил в человеке, но игра физиономии не помогала актеру, она оставалась в том же натянутом неестественном положении, в каком являлась на сцену. Или еще: когда, например, актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило поднимать правую руку вверх и таким образом удаляться со сцены.

Благодаря одному благоприятному случаю, Щепкин и понял: на сцене „то-то и хорошо, что естественно и просто". Щепкин упорно работает над упрощением своей игры, – и вся щепкинская школа актерской игры живет лозунгами: правдивости, простоты, естественности. Основной принцип Щепкина: „берите образцы из жизни". „Я знаю русскую жизнь от дворца до лакейской", – говорит он о себе и советует другим наблюдать за реальной жизнью:

> Старайся быть в обществе, сколько позволит время, изучая человека в массе, и всегда найдешь предшествующую причину, почему случилось так, а не иначе; эта живая книга заменит тебе все теории.

Но подражание жизни, по учению Щепкина, не должно быть только внешним, – это было бы только актерство; надо углубиться *в роль*, воспроизвести ее психологию, а для этого нужно чувство.

> Сцена не любит мертвечины, ей подавай живого человека, и живого не одним только телом, а чтобы он жил и головой, и сердцем. Надо

разжевать и проглотить роль, чтобы она вошла в плоть и кровь. Достигнешь этого, и сами родятся истинные звуки голоса и верные жесты.

Для этого одного „переживания" роли недостаточно, – тут необходимо „перевоплощение". Вместе с тем, Щепкин предупреждает актеров, идущих по этому пути, от двух опасностей: 1) нельзя играть только одним чувством: „чувство необходимо в искусстве, но настолько, насколько допускает общая идея"; 2) заботиться надо о внешности роли: „не пренебрегай отделкой мелочей, но помни, что это только вспомогательное средство, а не главный предмет". Ибо: „увлечение чувством в театре ведет нередко к пренебрежению работой над ролями, как, наоборот, пристрастие к внешнему убору их побуждает многих актеров забывать их внутреннюю жизнь".

Сам Щепкин славился умением создавать характеристики живых людей. Он не искал эффектных мест и не исходил из них. В созданном характере он оперировал оттенками, контрастами, подмечая грустные ноты в существе внешне комическом и никогда не впадая в ложную эффектность или „игру под галерку", он поражал понимающих людей удивительным подбором психологических деталей. Не даром Герцен, этот несравненный мастер метких определений, говорит, что Щепкин – первый „создал правду на русской сцене и первый стал не театрален в театре".

Московский Малый Театр, где Щепкин создавал свое искусство, уже давно стал называться Домом Щепкина, а студенты еще в XIX веке говорили: учились мы в московском университете, а воспитывались – в Доме Щепкина. Историки русского театра значение Щепкина определяют:

Гоголь и Щепкин повернули русский театр на новый путь и вместе с тем они впервые реализовали его давние мечты, окончательно освободив его от чужеземского влияния и создав русскую национальную школу, основанную на реализме.

7

Следующий внутренний хронологический момент в развитии русского театрального искусства – деятельность другой замечательной пары художников: Островского и Прова Садовского. Они оба тоже свое творчество основывали на началах реализма. Их тоже манила жизненная правдивость, сценическая простота, естественность. И все же была новая существенная разница между первой и второй парой. Щепкин, так привольно и красочно развернувшийся на материале произведений Гоголя, как-то не любил Островского, – не по сердцу ему были персонажи Островского, как-то не вылущивались они. Да и Пров Садовский, такой замечательный талант, неподражаемо хорош в пьесах Островского, как-то бледнел в ролях произведений Гоголя. Как говорят, „Федот да не тот“. Реализм реализму рознь. Оказалось, что Гоголь и Островский – писатели особого склада. Вся сила гоголевского письма – в крайнем сгущении красок, в судорожно нервной, трепетной манере, тогда как рисунок Островского гораздо спокойнее, увереннее. Гоголя меньше интересует обрисовка героев – они у него только прекрасное средство для изображения того или иного действия, для того, чтобы показать, что именно выйдет из них столкновений. Островский больше обращает внимание на обрисовку душевного мира своих героев, на психологический рисунок, чем на самый сюжет, на внешнюю борьбу персонажей. Островский по природе своего таланта – жанрист, он тяготеет к жанру картин, в которых сюжетная канва ослаблена до последних пределов. Он мастерски дает картины быта и прекрасно рисует характеры, но он несравненно менее изобретательный в области драматургической сюжетики. Вместо плотного узла сцепляющихся перипетий он дает обычно только одно статическое положение. Интерес развязки снят. Он перестает быть определяющим моментом единства действия. Весь интерес переносится на статическое положение. Оказалось, что реалист Островский был гораздо правдивее реалиста

Гоголя. Оказалось, что и с простотой Щепкина дело обстояло не так уже просто. По сравнению с Провом Садовским, Щепкин очутился почти на той же позиции, на которой был Дмитревский по сравнению со Щепкиным. Оказалось, что великий основатель русской школы актерского искусства до конца своих дней, несмотря на всю свою простоту, не мог отделиться от некоторой искусственности, – как критики говорили, „полной простоты не достиг, – первоначальные свойства его игры, некоторая приподнятость и суетливость остались у него навсегда. Он не слил своего искусства с жизнью, – так упрекали Щепкина потомки его. По словам знатоков дела, того, чего никак не мог добиться Щепкин, вполне достиг Пров Садовский. Многими именно он и считается насадителем в русской актерской игре простоты и естественности. В его творчестве игра действительно слилась с жизнью. Критика находила, что жизненность, естественность была такова, что иголочки нельзя подпустить под эту маску, как раз наткнешься на живое тело. Теперь исчезли последние следы всякой искусственности, и верность действительности русской средней жизни, ничем не прикрашенной, стала подлинно верховным законом русской сцены. Казалось бы: „Чего же боле?“ Русское театральное искусство вышло из ученического положения, стало вполне самостоятельным, освободилось от ига иностранного влияния, создало собственную школу, быть может, даже собственный стиль. Достигнуты вершины творчества, воплощены заветные идеалы. Дальше нечего уже бродить в потемках и чего-то нового искать, – дальше надо только воздвигать храм искусства на основании, заложенном Щепкиным и подправленном Садовским. Но вот прошло сравнительно очень небольшое число лет – и опять началась революция в русском театральном искусстве. Станиславский и Немирович-Данченко опять пошли войной против старого искусства, против „Дома Щепкина“, против традиций и союзников великого Прова. И, что курьезнее всего, молодые бунтари начали воинственный поход опять-таки во имя простоты, естественности, жизненности,

правдивости. Но ведь и Щепкин, и Садовский к этому только и стремились, и прославились за успехи в этой области, – чего же бы, казалось, молодежи тут еще буянить? Вот уж поистине, казалось, беспокойный народ эта молодежь!.. И всеже, как выяснилось впоследствии, стоило воевать!

8

Оказалось, что простота, естественность, жизненность, правдивость, правдоподобие – все это очень уж относительные понятия. Что для французов, например, есть не больше, как естественное разговорное выражение чувства, то русским кажется декламацией, искусственностью, напыщенностью. Все это зависит от народного характера, от обычаев, привычек, вкусов, от природы языка. „Русские, привыкшие выражать свои чувства сдержанно, конфузясь, сбивчиво, отказываются видеть их, [neisk.] в гладких, лащеных фразах, произносимых с безукорызненным голосоведением, с правильными повышениями, паузами, понижениями". Оживленная жестикуляция, такая свойственная романским народам, особенно семитам и южанам вообще, русскому замкнутому характеру мало соответствует. Поэтому изобилие жестов, например, во французской школе актерской игры русским кажется театральным, хотя бы они были натуральны и живописны. Или вот, например, пресловутый водевиль или его сменившая оперетта, такой милой прелестью всегда звучавшие на парижской, венской, варшавской сцене, всегда были тяжеловесны и неуклюжи на московской, петербургской, берлинской, стокгольмской сцене. Такой уж характер северных народов, тут ничего не поделаешь.

То, что казалось пределом простоты и естественности во времена Щепкина, во времена Садовского оказалось уже с сильным налетом искусственности. То же самое произошло и с простотой и естественностью самого Садовского. Очень скоро выяснилось, что „верность жизни" Садовского была доволь-

но поверхностной, условной и приблизительной и поражала преимущественно по контрасту с предшествованием классической школы игры. Простота школы Садовского вела к подчеркнутой внешней бедности, – здесь начался поход против внешних сценических средств выживания, которыми еще всецело пользовался Щепкин.

Реализм школы Садовского уже сам в себе таил великие опасности для театрального искусства. Он во имя простоты и естественности убил поэзию в театре, изгнал из него музыку, тем самым взорвал основы трагедии. Своим стремлением все объяснять, вскрывать причину всякого явленя в условиях наследственности или среды, он лишил безоблочности бездумного смеха. „В результате уделом реализма стал средний, невыразительный тип полудрам, полукомедий – „пьес“. Было и еще хуже. „Драматург в своем рвении правдолюбца не мог не видеть, что жизнь не дает тех замкнутых в себе действий, с начальной завязкой и логически ее завершающим концом, которых требует драматическое произведение, но непрерывно течет, сообщение пьесе, недостающей жизни, целесообразности, есть насилие над жизнью, искажение ее“. Даже „пьесы“ подвергаются новому ограничению: вместо законченных драматических произведений – идет вереница сцен или картин жизни, или, еще хуже, восцветают тенденциозные пьесы, – автор только иллюстрирует идею своим творением. Это ведет уже просто к вырождению драматургического искусства, – любовь к правде привела к новой лжи“. Искренность, чувство должны были заикаться, красота стала синонимом лжи и обмана. Пафос античной трагедии, лирика романтической драмы – все это было теперь ложь, театральность, все это без жалости изънялось вон из театра. Во всем этом уже чувствовались зловещие намеки, что сама красота будет объявлена ненужной, если не вредной, и искусство будет терпимым лишь постольку, поскольку оно служит новым социальным или политическим идеям.

Глубина, чувство, правдивость, – все особенности русского театра, которые в нем до сих пор наиболее ценятся в мире, все

это в эту пору получает свое полное выражение. Но следствием всех этих особенностей – явилось разложение самой формы искусства, – внешней как и внутренней. Последствия этого естественного реализма для актерской игры были еще хуже. Теория чувства тут выродились в культ „нутра“, – в веру во внезапно осеняющее вдохновение. Роль выжить нельзя – этим можно повредить внезапной искренности. Репетировать – бессмысленно: этим лишь засушишь и охладишь живой родник страстей. Вся пластическая сторона актерской игры была в пренебрежности во славу вражды к красоте. Актер уже не умел – и не старался уметь управлять своим тусклым неразработанным помыслом, не старался исправлять свои недостатки, видя в них жизненность и правду! Драматургия упала до ремесленных пьес и картин жизни, искусство актера увяло, ансамбль затрещал по всем швам. Даже лучшие театры должны были прибегать к системе гастролей, когда один крупный артист был окружен толпою неумелых статистов, подававших ему реплики и позволявших блеснуть взрывами своего темперамента. Даже лучший театр в России, „Дом Щепкина“, впитывавший в себя наилучшие актерские силы и имевший их в изобилии, – даже этот театр страдал от общего упадка театрального искусства. Не даром москвичи с неподражаемой наивностью гордо хвастались: в ихнем „Доме Щепкина“ так много талантливых актеров, что они каждый день ходили в театр специально смотреть того или иного артиста: не спектакль как таковой их интересовал, – их интересовали отдельные артисты. Много было талантливых артистов, но талантливых или просто приличных спектаклей – очень мало. Но положение театрального искусства и в Западной Европе в это время было не лучше.

9

В Западной Европе, после уничтожения Государственной театральной монополии (в Англии – 1843, во Франции – при

Наполеоне III, в Германии – 1869) театральных учерждений развелось великое множество, что сопровождалось общим невероятным упадком театральной культуры. Частные предприниматели в первую очередь были заинтересованы доходом и руководствовались законом наименьшего сопротивления: за наиболее дешевый товар получить наиболее выгодную цену. Тем более, что театральными предпринимателями оказывались часто люди, ничего общего с театром никогда не имевшие, например, собственники разных фабрик – шоколадных, мануфактурных, в особенности же – разные кабаки, которым театр часто был только бесплатным или платным приложением к пивному заведению. Репертуар стал совершенно низкопробным, актерское искусство стремительно приближалось к нулю. И на Западе театральная жизнь оживлялась только гастролями виртуозов, которых главным образом поставляла Италия, хотя сама порядочного драматического театра и не имела.

В середине XIX и там, в Италии, образовалась реалистическая школа актерской игры. Ее основателем был знаменитый G u s t a v o M o d e n a. Его искусство тогда было настолько новое, что однажды после исполнения им одной трагической роли, его отец, конечно, тоже артист, возмущенный воскликнул: „Хоть бы хоть раз ты своего отца уважил!“ Из школы этого великого артиста (Gustavo Modena) вышло целое поколение талантливых мастеров, из которых самые знаменитые, самые даровитые, как Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tomasso Salvini, с огромным успехом гастролировали и в России, будя в русских театральных кругах тоску по новому театральному творчеству.

Эти великие виртуозы, объезжая Европу, своим мастерством только подчеркивали убожество местной театральной жизни, будили тоску и порывы, бороздили, так сказать, дикую ночь, но большего непосредственного влияния оказать не могли, да и не стремились они к этому.

Настоящее обновление европейской театральной жизни зародилось в Германии, в маленьком провинциальном городке

в Тюрингии, в Мейнингене, 1870 г., когда управление театром этого города (16 000 жителей!) взял в свои руки герцог Георг II, – с этого времени фактически и начинается новая история европейского театра. Герцог Георг II начал работать на совершенно новых началах. Около этого же времени, несколько только позднее, но совершенно самостоятельно к этим же самым началам пришли: в Париже – реформатор французского театрального искусства André Antoine, а в Москве – Немирович-Данченко и Станиславский, пригодность новых принципов проверившие уже на конкретных достижениях театра мейнингенцев и многому у них научившиеся. С этого времени и начинается новая эра отношений между русским и западноевропейским театральным искусством.

10

Новаторство деятельности Георга II и его прославленного режиссера – Ludwig Chronegk – заключалось главным образом в следующем:

1) Спектакли мейнингенцев в частности и в общем представлял одно художественное целое, пронизанное одной художественной театральной идеей. Здесь впервые в истории европейского театра режиссер начал исполнять те обязанности, которые он ныне исполняет в каждом мало-мальски порядочном театре. Здесь впервые начали не жалеть времени на репетиции. В среднем, каждую пьесу репетировали мейнингенцы не меньше двух месяцев, но свою принципиальную постановку „Юлий Цезарь“ репетировали они свыше двух лет. Особенно выдающихся артистов они не имели, силы актерские были все средние, но спектакль звучал как хороший оркестр. Так сказать, оркестровость спектакля, этот слаженный сыгравшийся ансамбль был основной признак искусства мейнингенцев.

2) Обрамление сцены было одной из главных забот Георга II, талантливого художника. До сих пор в драматическом театре сценическая четырехугольная площадка была сбори-

щем разного ветхого хлама. Мейнингенцы обрамление сцены стремились сделать целесообразным, внутренне оправданным. Они впервые для сценической выразительности начали использовать и плоскости, и подъемы, и провалы, и лестницы. Комнату по французскому образцу, в Германии еще неизвестному, устраивали уже не из висящих кулис, а из 3 стен, создавая уют интерьера. Научились они срезывать углы, устраивать ниши, пристройки и т.п. Они первые устроили прочные двери, в которых уже рукоятку можно было нажимать. Колоны и другие элементы архитектуры были уже таковы, что актер мог на них опереться. Мейнингенцы впервые планомерно и целесообразно использовали электрические прожектора, открывая новое искусство – освещение сцены. Все это шло под лозунгом правдоподобия, – верности действительности, – все это было стремление к сценическому натурализму.

3) Репертуар мейнингенцев влюкал (?) много исторических пьес. В постановке этих произведений проявился третий признак искусства мейнингенцев – *историзм*. Место действия, точно как и костюмы, они старались воспроизвести с максимальной исторической точностью. Для достижения этой цели мейнингенцы тоже не жалели ни усилий, ни времени, ни материальных средств, создавая не только достойную уважения стильность постановки, но и иногда всю сцену превращая в комнату исторического музея. Конечно, этот натуралистический историзм впоследствии оказался опасным врагом театрального искусства, когда он уже успел выродиться. Но вначале это был очень благотворный шаг вперед.

4) Уничтожение первостепенных и второстепенных ролей тоже была важная заслуга мейнингенцев. До сих пор так называемые „премьеры" во всех европейских театрах считали бы себя крайне обиженными, если бы кто им предложил сыграть маленькую роль лакея или нечто подобное. Но никто и не осмеливался делать им такие предложения. Мейнингенцы впервые установили принцип, что нет больших и малых ролей, есть только большие и малые актеры. У них тот же самый артист

сегодня мог исполнять ведущую роль какого-либо Вильгельма Телля или Цезаря, а завтра – весчего [?] или привратника. У них и малые роли исполнялись хорошими артистами, этим самым значимость ансамбля у них еще усиливалась.

5) Наконец, пятый признак искусства мейнингенцев – художественная трактовка массовых сцен. До них – во всех театрах Европы массовые сцены велись в высшей степени безалаберно. Для них, на правах статистов, брались разные хористы или просто солдаты, выпускаемые на сцену иногда даже без единой репетиции. Мейнингенцы на массовые сцены обратили самое серьезное внимание. Вся толпа обычно делилась на маленькие группы, во главе которой стоял и за действия которой отвечал опытный артист. Герцог строго приказывал: статист обязан немедленно изменить свое положение, как только заметит, что и его сосед стоит точно так, как и он. Толпа у мейнингенцев, что называется, жила и действовала. С течением времени и эта черта мейнингизма выродилась, принеся театральному искусству много неприятностей, но вначале было это очень важное открытие, привлекшее много последователей. Мейнингенцы в промежуток времени 1874–1890 г.г. предприняли много гастрольных путешествий, объездив не только все крупнейшие города Германии, но и многие заграничные города: Stockholm, Kopenhagen, Amsterdam, London, Antverpen, Bruxelle, Strassburg, Basel, Praha, Warszawa, Wien, Graz, Budapest. В России были два раза: в 1888 г. посетили Петербург и Москву, в 1890 г. – опять обе столицы, да еще Киев и Одессу. Всего мейнингенцы дали 2591 гастрольный спектакль, из них в С.-Петербурге – 77, Москве – 57, в Одессе – 30 и в Киеве – 14. Появление мейнингенцев повсюду разбивало публику на две враждующих лагеря, друзей и врагов нового искусства, повсюду бушевали театральные страсти, возникали новые проблемы, которые разрешать стало уже прямою необходимостью. Во время появления мейнингенцев в России, в особенности – во второй раз, с особенной страстностью и влюбленностью за их работой и успехами следил

молодой москвич Алексеев Константин, впоследствии Станиславский...

11

Около восьмидесяти годов прошлого века Франция была еще ведущая страна в культурном отношении. Ее театр – парижский – блистал звездами первой величины. *Théâtre-Français* было лоно великой традиции, зародившейся во времена Мольера и за два столетия развернувшейся до огромной высоты. Здесь из поколения в поколение зрели гениальные артисты. Здесь было художественное единство, стиль, ансамбль. Sarah Bernhardt высокий стиль французского искусства еще раз триумфально пронесла по вселенной. Тут был и львиной силы трагик Mounet-Sully, и несравненный мастер комедии (Coquelin) Коклэн старший, и знаменитая, тогда еще молодая Réjane и Geffroy, и La Fontaine, и Suzanne Deprés, и многие другие. Казалось, чего там этим французам при таком богатстве искать еще! И все же нашлись недовольные и искатели, основали новый театр, устроили нечто в роде революции в театральном искусстве, и это произошло, – в первый раз в истории театра, – под сильным, решающим влиянием русских!

Бедный юноша, мелкий служащий парижского газового общества, André Antoine, без денег, без дому, без помещения, без актеров, без драматургов, без связей задумал основать по тем временам революционный театр! В 1887 г. [он] собственоручно написал 1300 писем-предложений купить у него абонемент в его будущий театр, и так как не было денег на почтовые марки, собственноножно разнес эти письма. В жалком помещении он кое-как открыл свой новый театр под громким именем *Théâtre-libre*, под общую насмешку театральных собратьев и влиятельной критики. Из литературных кругов его поддерживал только Эмиль Золя, сам в то время попавший в опалу. Так как у Antoine'а не было тогда подходящих его театральной идеологии драматургов, то он довольствовался

драматизацией романов и новелл, пока ему попалась в руки драма Толстого „Власть тьмы". Эта драма соответствовала, как нельзя более, замыслам Антуана, и он ее поставил 18 февраля 1888 г. Этой постановкой судьба театра Антуана и его самого была решена. Консервативные театральные круги эту постановку встретили с возмущением. В те времена влиятельный Дюма младший открыто ругался:

> С точки зрения французского театра, – говорил он, – пьесу Толстого я считаю невозможной. Она слишком мрачная, в ней нет ни одного симпатичного персонажа, и язык, которым говорит, например, старый Аким, был бы у нас совершенно непонятен. И Никита со своей отчуждающей правдой, был бы у нас в начале скучным, под конец – отвратительным.

Вокруг театра поднялся такой шум и такой наплыв публики, что Антуан в этом же самом году принужден был снять более обширное и более удачное помещение, куда и переехал с удовольствием. И когда он в сентябре этого же года в Брюсселе впервые увидел спектакль мейнингенцев, он пережил настоящее душевное потрясение: в спектакле мейнингенцев он увидел реализацию тех начал, которых он сам добился постановкой Толстого „Власти тьмы". Так слилось в одном театральном подвиге русские, французские и немецкие творческие порывы!

Драма Толстого в Париже была воспринята как наиболее яркое выражение натуральной школы. Под флагом натурализма на предпосылках драматургического творчества Толстого Антуан продолжал свою дальнейшую яркую театральную деятельность, даже тогда, когда, начиная с 1906 года, стал он директором влиятельного в Париже казенного театра *Odéon*. Берлинские ученики мейнингенцев, руководимые Otto Brahm und Paul Schlenther, питались главным образом скандинавской драматургией – Ibsen, Strindberg, Bjørnson, натуралистическим творчеством молодого Hauptmanna. Но и здесь „Власть тьмы" Толстого имела пока традициональное влияние, правда, не такое решительное, как на Антуана, но все же очень

сильное. Другой русский драматург имел огромное влияние на судьбу крупнейшего театрального деятеля новых времен Германии, – да и не одной только Германии! В 1903 г. в берлинском „Малом театре“, руководимом начинающим свою театральную деятельность Максом Рейнгартом была поставлена драма Горького „На дне“, шедшая здесь под названием „Nachtasyl“. На постановку повалил, что называется, весь Берлин. Случилось для Берлина, да и вообще для Западной Европы, небывалое чудо: постановка в течении двух лет выдержала свыше пяти сот спектаклей! Эти цифры сами собой говорят о влиянии русского искусства.

Таким образом русские, до середины XIX века бывшие только учениками Западной Европы, в развитии театральной культуры на рубеже двух столетий оказались уже сами учителями Западной Европы. Правда, пока что в области драматургии, но и в область актерского искусства была уже не за горами.

Известный немецкий театровед Julius Bab в своей ценной благородной книге *Das Theater der Gegenwart* говорит:

> В то время, как скандинавцы в сущности так мало имеют способностей для телесного выражения переживаний, что участие их в европейской театральной революции вылилось и застыло в словах драматургов, русские, правда, совершенно по иному, но едва ли в меньшей мере, чем итальянцы, призваны быть выразителями мимического искусства. В этом народе страстных танцоров и певцов заложен некий физический гений, порывающийся к самовыражению. Правда, он больше привязан к хору, к массе, поэтому solo он не в такой степени может усовершенствоваться, чем итальянский, но все же в середине XIX в. русские имели замечательных актеров.

Массовый, общинный характер является как бы существенным признаком русской культуры. Не даром знаменитый славянофил Хомяков еще в середине XIX века писал:

> Чем более я всматриваюсь в крестьянский быт, тем более убеждаюсь, что мир („община“) для русского крестьянина есть как бы олицетворение его общественной совести, перед которую он выпрямляется духом, мир поддерживает в нем чувство свободы, сознание его нравственного

достоинства и все высшие побуждения, от которых мы ожидаем его возрождения. Можно бы написать легенду на следующую тему: русский человек, порознь взятый, не попадает в рай, а целой деревней нельзя допустить!

Вот эту, так сказать, общинную черту русского характера и суждено было Станиславскому проявить в театральном искусстве и ею в значительной мере обосновать новое русское театральное искусство, победоносно шествующее до нынешнего дня по всему миру.

Мы тут не будем повторять общественные данные, как и при каких обстоятельствах возник Московский Художественный театр, как был подготовлен и выпущен первый спектакль нового театра 14 октября 1898 года, Алексея Толстого „Царь Федор“. Как известно, победа нового театра была полная. Принципы спектакля были сплошь мейнингеновские, но сам спектакль отнюдь не был подражанием мейнингенцам. Все было заново из чисто русского материала самостоятельно создано. И актерские силы здесь были гораздо значительные, нежели мейнингенские. Правда, здесь актерское искусство тогда было еще в зарождении, в становлении, всецело выросшее из среды, в совершенстве прочувствованное и мочно переживаемое, но в каждом тоне и в каждом движении согласованное с целым и ему подчиненное.

Но полное освоение собственного театрального искусства Станиславского связано с именем нового драматурга, собственного, с именем Антона Чехова. Драматургия Чехова, новая, самобытная, основанная на совсем других началах по сравнению с Гоголем, даже Островским, потребовала и новой актерской игры, – старые средства тут совершенно не годились, – знаменитому Александринскому театру с его первоклассными актерскими талантами пьеса Чехова оказалась не по силам. Julius Bab определяет: пьесы Чехова – „чистый натурализм, и при том, если натурализм есть верное воспроизведение безактивного, всецело от внешних сил зависящего человечества, и если слово „классический“ означает завершен-

ное выражение определенного художественного рода, то Чехов несомненно является *классическим натуралистом*". Пять его драм являются совершенными безвременными документами человеческой связанности, это вечные памятники основного чувства, в котором все люди принимают участие и которое, разумеется, может завершиться только в определенной исторической ситуации. Как раз в этой ситуации драматург и должен был найти соответствующих актеров, которые были бы ему по росту. Таких актеров и дал Станиславский. Здесь были люди на сцене, которые более не действуют, которые только страдают, которых трудно осязаемый глухой элемент тянет в темноту. Это были спектакли, в которых паузы были почти важнее, чем вымолвенное слово, и глухие звуки окружающего мира важнее, чем действия людей. Здесь Станиславский создал несравненную музыку, в которой голоса полей или шумы города сливались с интонациями и легкой жестикуляцией людей. Здесь был создан ансамбль актеров, которые сумели стать виртуозным инструментом этой страждущей музыке.

Ансамблевые достижения чеховских спектаклей с не меньшей силой выразились и в горьковском „На дне". Станиславский – Сатин, Москвин – Лука, Качалов – барон, Артем – Татарин, – какие все это были могучие незабываемые фигуры в отдельности, и все же все подчинены монотонному царству призраков. Ни одного соло игрока, ни одного отдельного героя: каждый из них был особенный и вместе с тем один из этих многих.

В 1906 г. МХАТ „Царя Федора", „На дне", несколько драм Чехова повез в Берлин. Гергардт Гауптман, тогда уже западноевропейская знаменитость, ни слова не понимавший по русски, на чеховском спектакле расплакался, – до того сильно было действие искусства МХАТ'а. С этих берлинских гастролей русских Германия и Европа впервые узнали, что представляет собой натурализм в своей высшей форме! Европа тогда уже признала, что театр Станиславского – классическая форма

театра настроения. Под этим именем русское театральное искусство впервые вошло в историю европейской и мировой театральной культуры, став надежным учителем для многих.

13

В наступившую порывистую эпоху неоромантизма, такую богатую творческими достижениями, русский театр тесно сотрудничает – идеологически и практически – с театром западно-европейским, с мировым театром. Зародившиеся на Западе новые театральные идеи быстро долетают до России, здесь они перерабатываются, перевоплощаются, оплодотворяются и в измененном обогащенном виде возвращаются на Запад. На основах западно-европейских новых театральных идей и западно-европейской драматургии русские создают шедевры сценического искусства и вновь становятся учителями Запада.

Мечты Richard Wagnera и Friedriech Nietzsche о синтетическом театре находят живой отклик в творчестве русских символистов, в пламенных речах Андрея Белого о театре, как теургическом действии, в глубокомысленных изысканиях Вячеслава Иванова о соборном театре, в мистических мечтах о театре Александра Блока, в холодных формалистических расчетах и обсчетах Валерия Брюсова. В общем театральном волнении своеобразно бороздят пашню литературы *par excelence*, как Федор Сологуб и Юлиус Айхенвальд. Революционные театральные идеи мюнхенского театрального реформатора Георга Фукса, великого англичанина Gordona Craiga, немного швейцарца Адольфа Аппиа оплодотворяют и подталкивают искания молодого Мейерхольда, Евреинова, Федора Комиссаржевского, Таирова, Марджанова, Балтрушайтиса, Дягилева... Появляется целая плеяда высокоталантливых художников, всецело работающих для театра и достигающих замечательных успехов. Пусть во всех этих молодых исканиях и пробах было много незрелого, пусть они принесли не только

творческое счастье, но и много горя, много обманутых надежд, неудач, разочарований, банкротов, но влияние всей этой шумной деятельности в эволюции театральной культуры было прочно, хотя и не всегда ясно ощутимое. Не даром же так называемый закон „переживания старины“ учит: ни один фактор, раз вошедший в жизнь человека или общества, не проходит бесследно в их истории, обуславливая собой тот или другой факт в дальнейшем развитии человека или общества, последствия этого фактора могут отмечаться различным образом: или он дает новое направление, или изменяет ту или другую сторону жизни существующего явления, или сам, продолжая быть налицо в изучаемом явлении или продолжая существовать в их последствиях, или не оказывая уже видимого влияния, сам остается в жизни, но не как активный деятель, а толко как памятник той эпохи, когда он был активным, – он сохраняется в жизни в силу консерватизма той или другой ее стороны. Уже на основании этого закона можно было бы судить, что театральные бури эпохи неоромантизма должны были отразиться на дальнейших судьбах мирового театра. Так оно, конечно, и было в действительности, – так оно и есть.

Под влиянием новых веяний даже сам Станиславский как бы изменяет своим заветным идеалам, – отрекается от мейнингенства, от натурализма. Для постановки „Гамлета“ приглашается такой антинатуралист, как Gordon Craig (Гордон Крэг). Сам Станиславский работает над такой ультра-романтической драмой, как „Роза и Крест“ Блока. 8 февраля 1907 г. была премьера „Драмы жизни“ Гамсуна, заставившая москвичей заговорить об измене Станиславского своему искусству. Публике этой премьеры казалось, что „художественники“ топтали и жгли устаревшие приемы натуралистического театра, – порывали с ним круто и демонстративно. Подход к актерскому исполнению, правда, и здесь был психологический, пожалуй, даже изощренно психологический, но подход ко внешности спектакля был открытым бунтом против натурализма и реализма. Спешно и яро выкидывалось за борт все старое, чтобы

ближе подойти к новому идеалу, а им был – полный разрыв с натурою, ирреальность, полная стилизационная условленность. Прежде для инсценировки пожара („Три сестры“) приглашали экспертом и консультантом брандмейстера, – теперь удовольствовались одним красненьким огоньком, световым значком, прежде, когда полагалась буря („Бранд“) – устраивались вздымающиеся, пенящиеся валы и, трепеща на них, ходуном ходил корабль, скрипя снастями и зачерпывая накренившимся бортом воду, – теперь роль всего этого сложного натуралистического актерства играла музыкальная гамма, значок звуковой. Фиорд, горы, скалы – все это в ибсеновских постановках лепилось и выписывалось с фотографической точностью и пускалась по ручью через всю сцену настоящая вода. А в „Драме жизни“ – только красные и желтые пятна да черточки по небу. Вместе с этим, вместо легкого „репинского“ срама, вместо тщательной выделки каждой складки, морщины, родимого пятна, бородовки (?) – только темный силуэт и забота, чтобы он поменьше выпирал своей трехмерностью из фона, – казался двух измерений. Вместо старой реалистической фантастики, теперь – транспаранты, непретендующие ни на какое сходство с ярмарочными лавками и балаганами, – и китайские тени. А 12 декабря того же года пошла „Жизнь человека“ Андреева, – спектакль был совсем не схожий с драмой жизни по внешним формам, но имевший тот же бунтарский, в смысле эстетическом, источник и ту же демонстративно-антинатуралистическую природу. Это была декорационная сигнализация, метод предельной схематизации.

В Художественном театре всегда очень любили краски. Теперь декорации были бескрасочны как гравюра. Раньше в театральную раму окна вставляли настоящее стекло, а мороз выводил по нему свой узор, а ветер шевелил над ним занавеску. Теперь белые полоски, проведенные по розовому полю, смутно обозначали окно. Раньше дверь непременно была со скрипом, и замок в ней – непременно со звоном; теперь роль двери играл протез в том же розоватом поле.

В этом бунте натурализм был преодолен, соблазны точной правды потерял силу над театром. Но МХАТ на позиции ирреальности не остался. Преодолев натурализм в постановке, он затем преодолел и антинатурализм, и вернулся к правде, но уже иной, не мейнинговской, а художественно-реалистической, в которой правдоподобие, стильность, выразительность, настроение и внешняя красота встала на свои правильные места. Завершившийся процесс сам Станиславский определял:

> Идя за реализмом и следуя за эволюциями в своем искусстве, мы совершали полный круг, и через десять лет опять вернулись к реализму, обогащенному работой и опытом.

Но эволюция искусства Станиславского на этом не остановилась. От реализма, в особенности, натурализма оно еще не раз отклонялось. Было бы правильно говорить не о круговом движении, а о спиральном. Точно поднимающийся на высокую вершину альпинист идет по тропинке вокруг горы, время от времени возвращается на прежний склон, но с каждым возвращением он стоит все выше и выше. Вершина творческих возможностей художника теряется в безпредельной высоте, и чем выше художник поднимается, тем путь его становится более и более прекрасным.

14

Не даром умный неоклассик – Батюшков говорит: все роды искусства хороши, за исключением скучных. МХАТ упорно осуществлял эту истину в своем развитии.

При МХАТ'е с ранних лет существовали различные студии. Они поглащали бурливую энергию талантливой молодежи. Здесь концентрировались новые искания, практически проверялись новые театральные идеи. Наиболее удачные находки немедленно воспринимались и центральным МХАТ'ом, который, точным образом, постоянно питался свежими соками. Иные студии раньше или позже распадались, не дав даже ни одного публичного спектакля. Другие же вырастали в очень

мощные творческие коллективы, в новые прекрасные театры. Через массу учеников, выходящих или проходящих эти студии-театры, основы искусства МХАТ'а все шире и шире распространялись по всей России и вскоре стали преобладающей школой. Этому явлению в высшей степени пошла так называемая система Станиславского. Как известно, искусство Станиславского и система Станиславского не одно и то же. Хотя эта система сложилась в процессе практической коллективной работы в самом МХАТ'е, но она не является сущностью искусства. Она преследует чисто практические цели. Ее задача показать актеру, как сознательными волевыми усилиями вызвать в себе подлинные чувства героя, дать ему указания на меры и приемы, которыми он мог бы их сохранять свежими и непосредственными, возрождать их хотя бы при сотом представлении пьесы или при ее возобновлении через много лет. Станиславский учит: „9/10 человеческой природы бессознательны, 1/10 сознательна. Эта 1/10 учится, как создавать 9/10". Он ищет сознательных приемов для возбуждения бессознательного творчества, – ищет средств, как пустить в работу эти 9/10 человеческой природы, – пустить тогда, когда это нужно. Вся система есть не что иное, как руководство по гимнастике вдохновения. Она учит, что и как нужно делать, чтобы необходимое вдохновение приходило как раз в нужный момент, когда приходится участвовать в творческом акте. Поэтому-то, пока она еще и не была письменно изложена, очень широко роспространилась. По ней стало производиться преподавание драматургического искусства в самых различных школах и студиях, ею стали пользоваться многие режиссеры разных убеждений в работах с актерами над своими постановками. Система быстро перешла границы России, она стала достоянием Западной Европы и всего культурного мира. Система Станиславского и есть тот величайший вклад в развитие мировой театральной культуры, которым на веки прославило себя русское творчество. Все значение этого вклада сейчас определить еще невозможно, потому что влияние ее

все еще разрастается, обнимая все более широкие слои, становясь поистине мировой системой значения Станиславского и истории мировой театральной культуры, можно было бы сравнить, пожалуй, со значением Имануила Канта в истории мировой философии. Всякий современный, да и будущий философ ближайшего столетия, какие бы убеждения он не исповедывал, неизбежно должен считаться с трудами Канта, – принимая его учение или отвергая ее. Подобно тому, в будущем и всякий серьезный деятель театра не будет в состоянии не считаться с учением и опытом Станиславского. Конечно, в будущем и последователи, и противники его системы будут делать всякие поправки и надбавки к его системе, – но это ведь общий закон культурной эволюции. Это вполне естественно, даже необходимо. Неудивительно, что еще при жизни самого автора системы, самые даровитые из его учеников, как например, Вахтангов или Михаил Чехов, оставаясь до конца верными сущности системы, уже делали к ней разные прибавки и надбавки. Неудивительно, что ученики этой единой школы впоследствии рассеялись по театрам разных художественных направлений или обосновывали свои собственные театры.

После Октябрьской революции многие русские талантливые театральные деятели очутились за пределами России. Так, например, в Праге долгое время существовал театр, называвший себя Пражской группой МХАТ'а, имевший в своих рядах замечательных артистов. Русские театральные деятели очутились на Балканах, в Германии, Франции, Англии, в Америке, даже в Австралии. Везде они продолжали свою театральную деятельность, активно участвуя в местной театральной жизни или основая свои собственные театры и школы. В некоторых местах на Западе под непосредственным влиянием России возникает пролетарский революционный театр, как, например, в Мюнхене под руководством Eugen'a Felber'a или в Париже под руководством Henri Barbusse'a. Берлинский пролетарский театр, работавший под руководством талантливого режиссера

Piskator'а, жившего русскими театральными идеями, в иное время достиг огромных успехов и популярности. Русские театральные деятели, очутившиеся на чужбине, внесли очень многое в эволюцию западно-европейской, и вообще мировой театральной культуры. Но их взнос пока что трудно поддается определению. Всю важность этой работы достойно сумеют оценить, пожалуй, только будущие поколения, когда весь процесс из периода становления перейдет в область истории. На основании данных нынешнего дня можно с полной убедительностью утверждать, что русские в области театральной культуры не остались по крайней мере должниками Европы. То, что получили русские от Европы в свои ученические годы, теперь они вернули ей с сугубыми процентами, – вернули в лучшем усовершенствованном виде.

Подобное явление наблюдается и в других объектах театральной деятельности: в опере, эстраде, цирке. Особенный же интерес представляет развитие балета, как русские, творчески использовав французскую и итальянскую хореографическую школу, создали свой русский стиль классического балета, а своим романтическим балетом достигли небывалого совершенства хореографического искусства, став учителями в этой области во всем культурном мире. Но об этом должна быть особая речь.

VARIA

[TEATRO ISTORIJOS MOKSLAS VISAI NAUJAS]

Teatro istorijos mokslas visiškai naujas. Iki XIX amžiaus pabaigos, net iki XX pradžios teatro istorija tebuvo menka literatūros istorijos dalis, – buvo dramatinės literatūros istorija. Dėl šios pažiūros į teatro istoriją ir į pačią literatūros istoriją įsibrovė daugybė negerovių. Literatūros istorikai nagrinėdavo teatralines pjeses vien kaip literatūros kūrinius, visai neatsižvelgdami į realiąsias teatro gyvenimo aplinkybes, visai užsimerkdami į tai, kiek dramaturgas nuo minėtųjų aplinkybių savo kūryboje priklauso. Pavyzdžiui, antikos teatro konstrukcija, jo padėtis visuomenėje, įscenizavimo bei vaidybos sistema stačiai diktavo dramaturgams jų pjesių kompoziciją, veikiamųjų asmenų techniškąjį santykį, net pjesių tematiką. Daugelis žymiųjų dramaturgų kūrė savo pjeses atsižiūrėdami į tuos teatrus, kuriuose buvo norima jų pjeses vaidinti, net į personalinį vaidintojų sąstatą, net į fizines įscenizavimo galimybes. Atotraukoj nuo visų šių dalykų dramaturgo kūrinys negali būti nei tiksliai suprastas, nei tinkamai įvertintas. Nenuostabu, kad literatūros istorikai, besilaikę minėtos archajinės pažiūros į teatro istoriją, net apie Šekspyrą skelbė, kad jis savo pjesėse vietoj psichologijos duodąs tuščią deklamaciją, paviršutinius efektus ir pan.! Nenuostabu, kad *Commedia dell'arte,* tokios įtakos turėjusi į Europos teatrą, kurios įtaka ir nūdien tebesitęsia, taip ilgai literatūros istorikų buvo nesuprasta, – buvo paniekinta, pasmerkta, užmiršta!

XX amžius suprato šitokios literatūriškos pažiūros į teatro istoriją visą klaidingumą bei žalingumą ir sukūrė teatro istorijos mokslą, nustatydamas savaimingus jam metodus. Ir čia įvyko visas perversmas. Teatro istorija ne tiktai išimta iš literatūros istorijos, – ir literatūros istorijos dalis perkelta į teatrą ir sąryšy su juo studijuojama. Bežiūrint įvairiuose universitetuose įvesta teatro istorijos katedros. Besiplečiant teatro mokslui Vakarai net nebesitenkina teatro istorijos katedra, – jie jau steigia Universiteto ribose Teatro mokslo institutus su labai plačia programa ir sudėtinga organizacija (pvz., Berlyne, Muenchene ir kt.). Pasekdami Vakarų pavyzdį ir dabartiniai rusai turi gerai organizuotą ir pastatytą teatro mokslo skyrių prie Meno istorijos instituto Leningrade.

Reformuojant Lietuvos Universitetą tenka atsižvelgti į padarytąją mokslo pažangą ir atitaisyti iki šiol buvusią klaidą mokslo įstaigos organizacijoj: įsteigti bent teatro istorijos katedrą. Nes universitete plačiai einama įvairių tautų literatūros istorija, o didelės literatūros istorijos dalies – dramaturgijos – studijos atotraukoj nuo teatro nūdien jau yra neleistinas anachronizmas.

Lietuvos gyvenime teatro istorijos katedra privalo turėti kur kas platesnės reikšmės, negu teikti būtinosios pagalbos literatūros istorikams.

Lietuvių ir Lietuvos istorijos srity iki šiol dar beveik nieko nepadaryta. Pavyzdžiui, jėzuitų teatrai Lietuvoje, teatrai įvairiuose dvaruose, baudžiauninkų teatrai – visiškai neištirta dirva. XX amž. angoje atėję „lietuviškieji vakarai", turėję mūsų tautos atgimimui ne mažesnės reikšmės kaip tautosaka ir literatūra, dar tebelaukia savo istoriko. Daugybė šiuo reikalu svarbios medžiagos žūsta nerenkama. Ši brangi medžiaga turi būti renkama, sistematizuojama, tiriama. Iki šiol šioje srity visiškai maža tepadaryta. Esamasai prie Humanitarinių mokslų fakulteto Teatro muziejus, neturėdamas nė cento asignuotų lėšų, aišku, nedaug ką tegalėjo padaryti. Visas šis darbas turi būti varomas prie Teatro istorijos katedros, kuri ir dabar turi organizuoti ir paruošti reikalingus darbininkus.

Visiems žinoma, kokios reikšmės turi teatras kultūringos tautos ir valstybės gyvenime, ir niekam ne paslaptis, kiek toli nūdien mūsų teatras nuo to uždavinio, kiek maža teatrališkai teparuošta yra mūsų visuomenė. Pavyzdžiui, net mūsų teatro laikraštiniams „kritikams" daugelis teatro kūrybos ir istorijos dalykų atrodo kaip kokia žemė neregėtoji. Reikia mums teatro kritikų, istoriškai ir teoretiškai pasiruošusių, reikia mums dramaturgų, nusimanančių teatro uždaviniuose ir susivokiančių dramatiškos kūrybos paslaptyse, reikia pagaliau publikos – platesnės visuomenės, mokančios teatre atskirti juoda nuo balto, kad mūsų teatras galėtų pražydėti. Jei reikalaujama iš romano skaitytojo, kad jis atskirtų daiktavardį nuo veiksmažodžio, tai juo labiau reikalinga, kad teatro lankytojas būtų susipažinęs su elementariniais teatro gyvenimo ir kūrybos pagrindais. Mums reikia, kad kas šiuo žvilgsniu auklėtų jei ne plačiąją visuomenę, tai bent priaugančią jaunuomenę. Ir tai turi daryti Teatro istorijos katedra.

Tokiu būdu įsteigtosios prie mūsų Universiteto Teatro istorijos katedros yra trejopas uždavinys:

1. Teikti būtinosios pagalbos literatūros istorijai.
2. Tirti lietuvių ir Lietuvos teatro istoriją.
3. Rengti teatro mokslininkus, kritikus, dramaturgus, teatrališkai auklėti jaunuomenę ir propaguoti teatrą visuomenėje.

Atsižiūrint Teatro istorijos katedros uždavinių, jos darbas apima šias sritis:

I. 1. Teatro teorija; dramos teorija.

2. Teatro istorija (sąryšy su dramos istorija): a) graikų ir romėnų teatras, b) viduramžio teatras (religinis ir pasauliškis), c) naujųjų laikų teatras: anglų, prancūzų, italų, vokiečių, lenkų (drama, opera, baletas), d) rusų teatras.

II. 1) Teatrališki elementai lietuvių papročiuose bei apeigose, 2) dramaturgiški elementai mūsų tautosakoj, 3) teatrališki elementai mūsų tautodailėj, 4) lietuvių kostiumo istorija, 5) jėzuitų bei „mokykliniai" teatrai Lietuvoje, 6) didžiūnų teatrai, baudžiauninkų teatrai, 7) kitataučių – rusų, lenkų, vokiečių, žydų teatrai Lietuvoje, 8) „Lietuviški vakarai", 9) Lietuvių teatraliniai būreliai Lietuvos ir Rusijos miestuose, 10) lietuvių profesionalų teatras.

III. Seminaro darbai:

1. a) Tvarkymas Teatro muziejaus, b) teatrališkosios medžiagos rinkimas ir moksliškas jos tyrimas, c) lankymas spektaklių ir jų nagrinėjimas, d) įvairių teatro istorijos, teorijos ir dramaturgijos problemų nagrinėjimas.

2. a) Skelbimas teatro istorijos medžiagos, b) leidinių gyvaisiais teatro klausimais leidimas – teatro propaganda visuomenei, c) skatinimas ir rėmimas teatro mokslo darbų, savosios dramaturgijos bei teatralinės iniciatyvos.

3. Teikimas pagalbos aktingiesiems teatro darbininkams (aktoriams, režisieriams ir t.t.) – įvairiausių informacijų ir kitokia tinkama forma.

PONUI
HUMANITARINIŲ MOKSLŲ FAKULTETO DEKANUI

Kadangi šiuo metu Švietimo ministerija yra susirūpinusi Universiteto katedrų ir dėstomųjų dalykų pertvarkymu, tai atsidrąsinu Tamistai priminti, kad reikėtų panaudoti susidariusią progą ir atitaisyti tą spragą, kuri iki šiol Universiteto darbų tvarkoj buvo įsibrovusi. Būtent reikia pasirūpinti, kad būtų įsteigta prie Humanitarinių mokslų fakulteto T e a t r o i s t o r i j o s k a t e d r a. Šiuo reikalu dabar reikia susirūpinti dėl šitokių priežasčių:

1. Kurios nors tautos literatūros istorijos dėstymas nėra įmanomas atotraukoj nuo teatro istorijos. Itin gi nėra galima dėstyti atotraukoj nuo realiųjų teatro aplinkybių dramatinių kūrinių istorija, nes šie kūriniai atotraukoj nuo scenos labai dažnai nėra nei suprantami, nei pateisinami. Tenka tiktai prisiminti antikos dramaturgija, viduramžis, italų, ispanų, anglų, renesansas, prancūzų ir vokiečių klasicizmas ir t.t. – ir paaiškės, kiek įtakos į dramaturgo kūrinį darė realiosios teatro aplinkybės. Tenka pagaliau prisiminti, kad todėl didieji dramaturgai taip ilgai buvo klaidingai suprantami ir aiškinami, kad į jų kūrinius buvo žiūrima tiktai kaip į literatūros istorijos objektą, atotraukoj nuo teatro.

2. Eilinis literatūros istorijos dėstytojas negali drauge su literatūros istorija aprėpti ir teatro istoriją, nes teatro istorija yra visai savaimingas dalykas, reikalingas specifinių metodų ir darbo priemonių.

3. Yra buvę tokių gadynių, kada teatro menas žydėjo, tuo tarpu gi dramaturgijos kūrinių iš tenai nėra užsilikusių. Literatūros istorikas tenai nieko negali pasemti, tuo tarpu yra žinoma, kad šitokie teatrai (nepalikę dramatiškos

literatūros) darė didžios įtakos į vėlyvesniųjų laikų dramaturgiją ir literatūrą. Čionai literatūros istorikas be teatro istoriko pagalbos visai negali išsiversti. (Pavyzdžiui, *Commedia dell'arte* ir Moljière'as.)

4. Visais laikais teatras yra buvęs ir yra vienas pačių svarbiausiųjų kultūrinio gyvenimo faktorių, ir tautos kultūros istorija atotraukoj nuo teatro istorijos negali būti tiksli (pavyzdžiui, klasiškoji antika, anglų renesansas ir t.t.).

5. Teatro istorija yra reikalinga kaip pagalbinis dalykas prie istorijos ir meno istorijos katedrų. Pavyzdžiui, teatro istorikas, nagrinėdamas teatralinį kostiumą ar sceniškąjį mostą, plačiai nagrinėja visuomenės skonį, tautos būtį ir pan. Antra vertus, teatro istorija duoda galėjimo nušviesti visai nauja šviesa daugelį istorijos ir meno istorijos objektų. Kaip pavyzdį priminčiau viduramžio paveikslų interpretaciją. Kaip žinoma, tokie mokslininkai, kaip Emile Mâle, P. Weber, Kehrer ir kt., nustatė, kad viduramžio dailininkai, tarp kitko, savo paveiksluose vaizdavo ir matytus vaidinimus. Ir tuos paveikslų elementus, kurių minėtieji mokslininkai negalėjo paaiškinti kaip pasemtus iš būties, jie aiškino, kad tie elementai esą pasemti iš teatro. Tačiau teatro mokslininkai, atėję su savo naujais metodais, pilnai parodė minėtųjų mokslininkų išvadų neatsargumą ir privertė reviduoti daugelį iš nusistovėjusių sąvokų.

6. Vakarų Europa (ir net dabartinė Rusija, Europą sekdama), supratusi teatro istorijos dėstymo svarbumą, prisisteigė prie savo universitetų ne tiktai teatro istorijos katedrų, bet ir ištisų teatro mokslo institutų su plačiai išvystytomis pagalbinėmis įstaigomis. Pavyzdžiui, prie tokio Berlyno universiteto yra įsteigtas didžiulis Teatro mokslo institutas, kuriam vadovauja prof. Max Herrmann ir prof. Julius Petersen, kuriame bendradarbiauja visa eilė mokslininkų. (Apie teatro mokslo padėtį Berlyno ir kituose Vokietijos universitetuose plačiau žiūr. čia pridedamą brošiūrą: *Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland*.) Jei dabar prie mūsų Universiteto Teatro istorijos katedra nebūtų įsteigta, – vis viena už metų, už kitų toji katedra teks steigti, – tiktai dar kartą teks keisti Universiteto nustatytoji tvarka. Ir dabar gi mūsų Universitetas be tos katedros apsieiti negali: Humanitarinių mokslų fakultetas, giliai suprasdamas tą reikalą, nuolat paveda dėstyti teatro istoriją kaip atskirą kursą ir davė pradžią pagalbinei įstaigai – Teatro Muziejui.

7. Teatro istorijos katedra yra reikalinga ne tiktai literatams, bet ir tiems, kurie rengias ateity stovėti arčiau teatralinio bei laikraštinio gyvenimo (pavyzdžiui, teatro kritikai, architektai ir pan.).

8. Teatro istorijos katedros programas turėtų apimti bent tų tautų teatro istoriją, kurių literatūros istorija yra dėstoma Universitete, būtent: lietuvių, rusų, lenkų, vokiečių, prancūzų, anglų, romėnų. Kol išsivystys Vakarų Europos pavyzdžiu Teatro istorijos katedra į Teatro mokslo institutą, – tai bus nepakeičiamas pagalbininkas literatūros istorikams, naudingas sąjungininkas istorikams ir meno istorikams.

9. Petrvarkant Lietuvos Universiteto katedras ir dėstomuosius dalykus, pirmoj eilėj tektų atsižvelgti naujausių mokslo laimėjimų Vakarų Europoj. Atrodo, jau mes atgyvenome tąjį laikotarpį, kada mums buvo atleistina tenkintis tolimais Vakarų laimėjimų atgarsiais, – kada mes turėjome pasiteisinimo slenkti mūsų kaimyninių tautų užpakaly. Atrodo, mes dabar gyvename tą laikotarpį, kada valstybinė išmintis ir tautinė savimeilė liepia susirūpinti, kad pertvarkant Universitetą mūsų mokslo darbas būtų pastatytas į pritinkančias XX amžiui mokslingumo sąlygas.

Kaip anksčiau minėta, mūsų Universitetas ir dabar be teatro istorijos išsiversti negali. Palikti ir toliau teatro istorijos reikalą atskirų literatūros dėstytojų pripuolamai nuožiūrai – nebūtų XX amžiaus aukštosios mokslo įstaigos išmintingas pažymys.

Lietuvos Universiteto Teatro muziejaus vedėjas

PONUI HUMANITARINIŲ MOKSLŲ FAKULTETO DEKANUI

Šiuo prašau įnešti artimiausio Fakulteto Tarybos posėdžio dienotvarkėn Teatro muziejaus steigimo klausimą. Tai padaryti prašau vaduodamos šitokiais samprotavimais:

1. Iki šiol nėra mums jokios įstaigos, kurioje koncentruotųs teatro istorijos medžiaga, nėra mums jokios bibliotekos, kuri galėtų patiekti teatro istorijai bei teatro praktiškam darbui būtinai reikalingos literatūros, reiškia, tos medžiagos, be kurios joks rimtas darbas teatro srity nėra įmanomas. Tuo labiau nėra vilties, kad veikiai kur nors tokia biblioteka įsikurdintų.

2. Nūdien dar galima be ypatingų sunkenybių surinkti tą medžiagą iš mūsų teatro istorijos, kuri netolimoj ateity pasidarys nebesuvaikoma. Nūdien dar yra nemaža gyvų mūsų teatro pionierių, kurie gali patiekti šioj srity labai brangios medžiagos. Nūdien dar yra užsilikusių išblaškytų visokių dokumentų, liečiančių mūsų teatro istoriją (afišos, programos, fotografijos ir t.t), kurie ilgainiui galėtų žūti, jeigu jie nebus surinkti ir tinkamai apsaugoti.

3. Nūdien jau pats metas pradėti vesti mūsų dabartinio teatro gyvenimo metraštį (statistika, chronika ir pan.), kas vėliau padaryti bus žymiai sunkiau, o padaryti vis viena reikės (surinkti medžiaga).

4. Mane pasiekusiomis žiniomis, nemaža privatinių asmenų turi dokumentų iš teatro istorijos bei teatro literatūros, kuriuos sutiktų padovanoti Teatro muziejui, jei tokis susidarytų prie Humanitarinių mokslų fakulteto.

5. Mane pasiekusiomis žiniomis, medžiaga iš dabartinio mūsų teatro gyvenimo yra reikalinga neatidėliojamai renkama ir saugojama. Pavyzdžiui, man skundės prof. Dubeneckis, kad jo dekoracijų eskizais (originalais!) Valstybės teatre ištisą žiemą buvo langas užkimštas!

6. Teatro muziejus yra būtinai reikalingas universiteto studijoms. Einant by kurios literatūros kursą, dramatinės literatūros dėstymas atotraukoj nuo teatro yra labai sunkiai įmanomas, jei nepasakius daugiau. Einant by kurios literatūros kursą Teatro muziejus yra būtina pagalbinė įstaiga.

7. Humanitarinių mokslų fakultetas, steigdamas Teatro muziejų, padarys svarbų kultūros darbą, turės naują svarbią savo įstaigą, kurią nesunku realizuoti tinkamai panaudojant gyvenamą momentą. Sakau, nesunku, nes muziejaus organizavimo pradžios darbui (bent šiais metais) nereikalinga skirti kokių kreditų. Muziejaus užuomazgą turi sudaryti darbas ir aukos; korespondencija gali eiti per bendrą universiteto raštinę. Medžiagos rinkimo ir klasifikavimo juodajam darbui atlikti galima pritraukti studentiją, kuri prisidės, nes iš to turės dvigubos naudos: išsamiau dalyką pažins ir protinsis rinkti bei organizuoti mokslo medžiagą. Pasinaudodamas proga norėčiau priminti, kad panašiu būdu sudaryta ir prie Berlyno universiteto Teatro seminaras. Lėšų šiam reikalui ir tenai pradžioj niekas nedavė. Tiktai prof. Max HERRMANN pasiryžo su savo mokiniais tokį seminarą sukurti, rinko medžiagą, vilko į krūvą kas ką kur pagavę, ir susidarė graži įstaiga, kuri drauge su Müncheno Teatro muziejumi yra gal unikumas pasauly! Apie tokią įstaigą, kokią sukūrė prof. HERRMANN, žinoma, mums netenka svajoti, bet, kiek tai liečia lietuvių teatrą, pas mus padėtos pastangos galėtų duoti labai gražių vaisių. Ir čia HERRMANNO principas „imti visa, kas kur blogai guli", mums galėtų būti labai išganingas.

8. Teatro muziejus yra kurtinas tiktai prie Humanitarinių mokslų fakulteto: 1) jis, kaipo pagalbinė įstaiga, yra reikalingas mokytiems literatams; 2) niekur kitur surinkta medžiaga negalės būti tiek tiksliai išnaudojama, esant dabartinėms mūsų gyvenimo sąlygoms, jokia kita įstaiga negalės ir tiek medžiagos surinkti, kiek Teatro muziejus, būdamas autoritetingoj Lietuvos Universiteto globoj.

9. Prie šio pridedama tiktai Teatro muziejaus organizacijos pagrindiniai dėsniai. Vėliau teks nustatyti Muziejaus statutas. Šiuo tarpu svarbu tiktai, kad Aukštasai Fakultetas nuspręstų Teatro muziejų steigti, kad būtų galima neatidėliojamai pradėti darbas.

Reikšdamas aukščiausios pagarbos
B. Sruoga

1926 metų vasario 26 dieną
Kaune, Dzūkų gatvė, 8

Teatro muziejaus organizacijos pagrindiniai dėsniai

I. Teatro muziejus siekia:

1) Rinkti, daboti ir moksliškai organizuoti medžiagą iš lietuvių teatro ir apskritai teatro istorijos.

2) Teikti visokeriopos pagalbos besidarbuojantiems teatro istorijos moksle ir betarpiams teatro srities darbuotojams.

II. Teatro muziejus yra Lietuvos Universiteto Humanitarinių mokslų fakulteto žinioje, kuris nustatyta tvarka skiria jo vedėją – direktorį.

III. Teatro muziejaus medžiaga gali nemokamai naudotis:

1) Universiteto aukštesnysis mokslo personalas.

2) Studentai, studijuoją teatro bei literatūros istoriją.

3) Visi asmens, darbu ar aukomis prisidėję prie Muziejaus organizavimo.

4) Teatro srities darbuotojai.

IV. Teatro muziejus veikia bendra sąmatos tvarka; Teatro muziejaus gautos aukos (daiktai ar lėšos) gali būti sunaudojama tiktai Muziejaus reikalams.

V. Kol pakankamai išsiplės Muziejaus organizacijos darbas, kol bus nustatytas Muziejaus statutas:

1) Visa Muziejaus korespondencija eina bendra Universiteto tvarka,

2) Fakulteto paskirtas Muziejaus vedėjas-organizatoris veikia savarankiškai.

TEATRO MUZIEJAUS ORGANIZACIJA IR UŽDAVINIAI

Metus Lietuvos Universiteto Humanitarinių mokslų fakultetui mintį Teatro muziejaus organizavimo reikalu, veikiai atsiliepė teatralinė visuomenė. Ėmė plaukti medžiaga, ėmė konkretėti mūsų muziejaus specifiniai uždaviniai. Pirmoj eilėj persitvarkė muziejaus vadovybė. Nūdien Teatro muziejaus organizacijos darbui vadovauja organizacinė Kolegija, susidedanti iš 3 asmenų: 1) Human. moksl. fakulteto atstovo, 2) Valstybės teatro atstovo ir 3) Universiteto bibliotekos atstovo.

Teatro muziejus organizuojama kaipo mokslo įstaiga. Jame bus surinkta visa, dar galima surinkti, iš lietuvių teatro praeities, lygiai bus renkama rūpestingai medžiaga iš lietuvių teatro dabarties. Lygiai bus kreipiama rūpestingo dėmesio į teatro rutuliojimos apskritai Lietuvoj ir užsieny. Tokiu būdu Teatro muziejus išeina iš teatro istorijos rėmų: nesitenkinama teatro istorijos, norima įsteigti teatro mokslo įstaiga. Nekalbant jau apie tai, kad Teatro muziejus yra būtinai reikalingas betarpiams teatro darbuotojams ir lietuvių meno bei kultūros istorikams, be šios įstaigos negali apsieiti ir kiti kultūros darbininkai bei kūrėjai. Jeigu iki naujausių laikų teatro istorija buvo paprastai įterpiama literatūros istorijon, jei teatro istorija buvo laikoma literatūros istorijos dalimi kaipo dramos istorija, tat nūdien jau padėtis stačiai apsivertė. Nūdien jau nebe teatras įterpiama literatūros istorijon, nūdien jau dramatinės literatūros istorija yra perkeliama teatro plotmėn. Nūdien jos studijos atotraukoj nuo teatro nebėra įmanoma. Tat Teatro muziejaus įstaiga yra būtinai reikalinga lygiai lietuvių, lygiai pasaulinės literatūros istorikams.

Dažnai nusiskundžiama, kad mūsų literatai maža teduoda dramatinių kūrinių, o jeigu jų ir duoda, jie yra ne sceniški, negalima vaidinti. Tai atsitinka daugiausia todėl, kad jie nepakankamai yra apsipažinę su scena, su teatro specifiniais reikalavimais ir uždaviniais. Kuriant dramatinį kūrinį yra būtina pažinti sceną ir teatrą jų istorinėj perspektyvoj. Teatro muziejus ir šiuo reikalu yra neatstojama įstaiga.

Teatro muziejaus įstaiga yra reikalinga lygiai dramaturgams, lygiai ir teatro direktoriams, intendantams, režisieriams, kritikams recenzentams. Tuo labiau kai tai yra sujungiama su universiteto mokslu. Genijui, žinoma, gana specialinės mokyklos; savo dvasios galia jis gali universitetą atsverti. Tačiau dauguma teatro darbuotojų ir kritikų savo darbą suprasminti ir pagilinti tegali tiktai įgiję universiteto išsilavinimą. Ir šiems asmenims Teatro muziejus teiks ir mokslo priemonių, ir praktiškiems darbams medžiagą. Jeigu nūdien mūsų Aukštojoj mokykloj vos pradedama įvesti teatro istorijos kursas, tai nėra abejonės, kad ir pas mus nueita tuo keliu, kuriuo kitų tautų aukštosios mokyklos yra jau seniai nuėję. Tai yra reikia tikėtis, kad ir pas mus, be teatro istorijos, bus įvesta kiti teatro mokslo kursai, kaip, pavyzdžiui, teatro kritika, teatro teisė, teatro etika, teatro sociologija, teatro technika ir t.t. Tik šiuo keliu eidami mes galėsime duoti tautai apšviestų teatro darbuotojų bei organizatorių.

Tokios vaizduojasi bendrais bruožais darbo perspektyvos.

Darbą pradėjome dirbti neturėdami nei lėšų, nei vietos. Šiuo tarpu teko laikinai prisiglausti Universiteto bibliotekos pastogėj. Darbo sėkmingumas žymiai priklausys nuo to, kiek jį parems patys teatro darbuotojai bei teatro reikalą studijuojantys asmens, vyriausybė ir visuomenė. Darbą pasiryžome vis viena ištesėti. Valdžios ir visuomenės aktinga parama jį mums palengvintų ir uždavinio įgyvendinimą pagreitintų. Neturėdami lėšų daryti kuriems nors užpirkimams, prašome aukoti Teatro muziejui medžiagą ir literatūrą, – kuriuos daiktus renkame eidami šiuo programu (seka ... p. Giros išdirbtas medžiagos rinkimo programas).

Teatro muziejaus organizacinė kolegija
Hum. moksl. fakult. atstovas
Valstyb. Teatro atstovas
Universiteto bibliotekos atstovas

Kaunas, Kalnų g-vė 27, Teatr. muziej.

TEATRO MUZIEJAUS STATUTO PAGRINDINIAI DĖSNIAI

Pradas

§ 1. Teatro muziejus yra mokslo įstaiga.

Uždaviniai

§ 2. Rinkti ir moksliškai organizuoti lietuvių teatro ir teatro apskritai istorijos medžiagą.

§ 3. Sudaryti teatralinę biblioteką.

§ 4. Teikti visokeriopos paramos:

a) studijuojantiems teatro bei literatūros istorijos reikalą,

b) betarpiams teatro darbininkams,

c) skelbti teatro meno reikalą plačiajai visuomenei.

Organizacija

§ 5. Teatro muziejus yra autonominė įstaiga, veikianti Humanitarinių mokslų fakulteto žinioje.

§ 6. Teatro muziejui vadovauja kolegija, kurią sudaro:

a) H.m. fakulteto atstovas,

b) Valstybės teatro atstovas,

c) Universiteto bibliotekos atstovas.

§ 7. Kolegija principinius klausimus sprendžia vienu balsu.

§ 8. Kolegijos reikalus veda Hum. moks. fakulteto atstovas, kuris drauge yra ir Muziejaus vedėjas.

§ 9. Teatro muziejaus korespondencija eina per Universiteto raštinę bendra tvarka.

§ 10. Teatro muziejus turi savo antspaudą.

§ 11. Teatro muziejaus darbuotė normuojama atskiru reguliaminu, atitinkamu šio statuto dėsniams.

§ 12. Šis statutas įgyja galios Hum. moks/lų/ fakultetui jį patvirtinus.

Lėšos

§ 13. Teatro muziejaus lėšos susidaro iš valdžios bei visuomenės subsidijų bei aukų.

§ 14. Iš valdžios gaunama subsidija sąmatos tvarka per Human. moksl. fakultetą.

§ 15. Iš gautų sąmatos keliu lėšų Teatro muziejus atsiskaito bendra tvarka.

PONUI ŠVIETIMO MINISTERIUI

(Projektas)

Šiuo pranešame Tamistos žiniai, kad Humanitarinių Mokslų Fakulteto iniciatyva susikūrė kolegija Teatro Muziejui organizuoti. Teatro Muziejaus organizacinę Kolegiją sudaro Humanitarinių Mokslų Fakulteto atstovas (doc. Sruoga),

Valstybės Teatro atstovas (Direktorius Gira), Universiteto bibliotekos atstovas (Vaclovas Biržiška). Teatro Muziejuje bus renkama visa dar galima surinkti medžiaga iš mūsų teatro praeities ir dabartie ir koncentruojama teatro reikalu literatūra bei teatro mokslo priemonės. Teatro Muziejus bus mokslo įstaiga, kuria pirmoj eilėj galės naudotis: 1) studentai, studijuoją teatro ir literatūros istorijos reikalą, 2) betarpiai teatro darbininkai, 3) asmens, kuriuo nors būdu prisidėję prie Muziejaus organizavimo darbo, 4) visi, kas užsiima teatro studijomis – praeitimi ir dabartimi.

Pranešdami tai Tamistos žiniai nuolankiai prašome Tamistos autoritetingos paramos šiam kultūros darbui. Pirmoj eilėj Tamistos paramos prašome šiokioj formoj:

1) Išleisti atatinkamą įsakymą visoms Tamistos žinioj esančioms mokykloms, kad jos pristatinėtų Teatro muziejui kuo tiksliausios medžiagos apie visus spektaklius, kurie vyksta mokyklos sienose ar kuriuose dalyvauja mokyklos nariai (reikalinga: afišos, programai, pjesa, fotografijos ir t.t.)

2) Parūpinti atatinkamą patvarkymą, kad Teatro Muziejus galėtų išgauti iš Valstybinio Centralinio Knygyno [Bibliotekos] visą ten esamą teatro istorijos medžiagą. Jeigu kartais visa medžiaga negalėtų būti perleista Teatro Muziejaus nuosavybei, tai kad tokia medžiaga būtų bent deponuota Muziejuje.

Teatro Muziejaus Organizacine Kolegija B. Sruoga

TEATRO MUZIEJAUS REIKALAS

Netenka jau kartoti, kad daugelis mūsų kultūros turtų, daugybė mūsų praeities gyvų liudininkų negrąžinamai žuvo todėl, kad niekas nepasirūpino juos surinkti ir sutvarkyti. Jeigu tautosakos, archeologijos, tautodailės (audiniai, ornamentai ir t.t.) srityje visgi šis tas padaryta, tad teatro srity užtat mes nieko dar nesame padarę. Tuo tarpu teatras buvo mūsų tautiško atgimimo, tautiškos kultūros kilimo vienas svarbiausiųjų faktorių. Niekas kitas rūsčią priespaudos gadynę taip nesujungdavo mūsų dvasios švitrėjimų, kaip neužmirštamieji „Lietuviškieji vakarai". Ir nūdien tai jau praeitis. Praeis kuris metas dar – ir apie tai mes beturėsim tiktai neaiškių atsiminimų. O tuo tarpu per „Lietuviškuosius vakarus", ypač rengiamuosius šiaudinėse pastogėse, reiškėsi mūsų tautos dvasia, gal ne mažiau, kaip ji reiškias mūsų dainose.

Atsižvelgdamas gyviausia pribrendusio reikalo, Lietuvos Universiteto Humanitarinių mokslų fakultetas nusprendė organizuoti Teatro muziejų, kuriame koncentruojama visa medžiaga iš mūsų teatro istorijos. Teatro muziejus turi tikslo ne tiktai surinkti visą dar galimą surinkti medžiagą, bet ir ją moksliškai organizuoti. Teatro muziejaus medžiaga pirmoj eilėj galės naudotis lygiai studijuojantys teatro bei literatūros reikalą, tiek betarpiškai teatro ir literatūros dar-

bininkai – kūrėjai, tiek asmens, kuriuo nors būdu prisidėję prie muziejaus organizavimo.

Teatro muziejus, šiuo tarpu teturėdamas tiktai organizavimo reikalui darbininkus, bet neturėdamas reikalingų lėšų ir negalėdamas daryti kurių nors pirkimų bei atskirus darbus apmokėti, kreipias į visus geros valios žmones, kuriems rūpi teatro reikalas, prašydamas:

1. Rašyti atsiminimų apie senuosius mūsų vaidinimus, – „lietuviškuosius vakarus". Daugelis mūsų senųjų inteligentų ne kartą patys spektaklius organizavo bei dalyvavo vaidinimuose. Jų atsiminimai ir pastabos yra ypatingai svarbūs, Teatro muziejaus reikalui jie yra neįkainojami. Šie atsiminimai, autoriams sutinkant, bus kiek galint skelbiami. Be to, jie bus naudojami mokslo studijoms.

2. Paaukoti išlikusias senųjų vaidinimų afišas, programas, vaidintų pjesų tekstus (jeigu buvo vaidinama su kupiūromis, – nurodyti ir jas).

3. Prisiųsti seniau egzistavusių ir dabar egzistuojančių teatro draugijų ar teatro mėgėjų ratelių atliktųjų darbų apyskaitas. Reikia nurodyti narių skaičių, jų profesiją, apibūdinti organizacijos vadovybė, darbo principai ir eiga. Ypač svarbu kuo smulkiausios žinios apie buvusius vaidinimus. Prie šių aprašymų tektų pridėti atskirų aktorių, atskirų scenų atvaizdus (fotografijos, graviūros, paveikslai, karikatūros) ir aktorių biografinė medžiaga.

4. Siųsti kuo smulkiausių žinių apie dabar vykstančius vaidinimus valsčiuose, miestuose ir miesteliuose, sodžiuose, mokyklose. Čia reikia nurodyti, *kur, kas, kada, ką ir kaip* vaidina, kaip pjesa pastatoma, kokia ir kaip publika reaguoja. Čia ypač geistinos žinios apie aktorius, jų ir atskirų scenų fotografijos. Taip pat reikia pridėti afišų ir programų pavyzdžius bei pjesos tekstas.

5. Taip pat labai prašoma aukoti knygų iš teatro istorijos ir teatro meno srities. Šiuo tarpu Lietuvoj nėra nė vienos bibliotekos, kurioj būtų galima rasti bent kiek padoresnės teatro reikalui medžiagos. Ir nėra vilties, kad tokia biblioteka greitu laiku susidarytų. Tuo tarpu pas pavienius asmenis yra išblaškyta nemaža vertingos literatūros. Toksai pavienis, teatru besirūpinąs asmuo su savo turima literatūra negali išsiversti, o privatišku būdu reikalingos literatūros pasiskolinti yra labai sunkus kelias. Suspietus išblaškytąją literatūrą vienon vieton, susidarytų nebloga teatralinė biblioteka. Pavienis asmuo, atsisakydamas savo mylimo turto dalies – paaukodamas savo teatralinę literatūrą Teatro muziejui, gaus galėjimo, reikalui esant, naudotis plačia biblioteka. Šiuo tarpu mums tėra tik šis vienintelis kelias sudaryti teatralinei bibliotekai, be kurios joks teatralas ir literatas negali apsieiti. Todėl visi, kam teatras rūpi, siekdami savo darbo našumo, privalėtų savo literatūrą aukoti Teatro muziejui.

6. Jeigu kartais kas dėl kurių priežasčių negalėtų savo knygų paaukoti Teatro muziejui, tai yra prašomas prisiųsti bent turimų knygų sąrašą. Lietuvoj teatro reikalu knygų yra nedaug. Tat būtina centre žinoti, kur kokių yra knygų. Ištikus reikalui, Teatro muziejus galės pranešti suinteresuotam asmeniui, kur

kokia knyga yra, kad jis, susirašęs su jos savininku, galėtų gauti ja šiuo ar tuo būdu pasinaudoti.

7. Lygiai prašoma siųsti Teatro muziejui ir kita, čia neįvardinta medžiaga, liečianti teatrą ir jo istoriją.

8. Visus Lietuvos spaudos organus prašome šį atsišaukimą atsispausdinti.

9. Visą medžiagą, visą korespondenciją čia minėtais klausimais adresuoti: Kaunas, Kalnų gatvė, 27, Teatro muziejus.

Mes esame įsitikinę, kad visuomenė gausiomis aukomis parems šį kultūros darbą.

V. Krėvė-Mickevičius
Humanitarinių mokslų fakulteto dekanas

Sruoga
Teatro muziejaus vedėjas

VILNIAUS LIETUVIŲ TEATRO REIKALU PRAŠYMAS

Mūsų universiteto Humanitarinių mokslų fakultetas renka medžiagą į Teatro muziejų. Jau paskelbta gerokai medžiagos apie lietuvių teatrą Peterburge. Dabar eilinis uždavinys – lietuvių teatras Vilniuje. Šis darbas nėra galima padirbti be visuomenės pagalbos. Todėl prof. B. Sruoga šaukiasi pagalbos, kurią nori gauti tokia forma:

I. Būtų gera, kad visi, kas turi kokių dokumentų, liečiančių lietuvių teatrą Vilniuje (afišos, programos, protokolai, privatūs laiškai, susiję su teatro reikalais, fotografijos, pjesių egzemplioriai su režisierių bei aktorių pastabomis, sąmatos, kvitai etc.), – kad šiuos dokumentus atiduotų į Teatro muziejų prie Humanitarinių mokslų fakulteto.

Jei kas tų dokumentų nei atiduoti į Teatro muziejų, nei jų deponuoti jame negalėtų, – tai labai prašyčiau man juos paskolinti. Visi dokumentai bus sugrąžinti visiškoje tvarkoje.

II. Kam teko vaidinti Vilniuje, labai prašyčiau pranešti: a) Kada kokią rolę vaidino (jei rolės tekstas buvo trumpinamas ar keičiamas – kodėl ir kaip tai buvo padaryta)? b) Kaip suprato savo rolę, ką iš jos norėjo padaryti (kaip vaidinti), kokių pastabų gavo iš režisieriaus, kokiu kostiumu apsirengęs vaidino? c) Kas režisavo? Kuo režisūra pasireiškė – kokio tikslo ji siekė? Kiek aktoriai prisitaikė režisūros reikalavimams? d) Kaip buvo dalinamos rolės? Kaip ėjo repeticijos ir kiek jų buvo?

III. Kam teko režisuoti: a) Kokiais principais vadavos jis savo darbe? Kokių uždavinių siekė? Kokį metodą naudojo repeticijoms? b) Kaip ėjo aktorių paruošimas scenos darbui? Kiek aktoriai prisitaikydavo režisūros nurodymams?

IV. Visos smulkios žinios yra reikalingos ir apie koncertus, deklamacijas, šeimyniškus vakarėlius, šokius.

V. Būtų gera, kad visi, kas ką atsimena apie teatro būklę, apie aktorių kolektyvo moralę ir materialę padėtį, apie teatro bei spektaklio organizaciją, apie santykius su valdžia, su cenzūra, apie teatro santykius su lietuvių visuomene ir kitataučiais, ir t.t., – kad ir šią medžiagą suteiktų.

Visą medžiagą siųstų bei pasitarimams kreiptis adresu: B. Sruogai, Kaunas, Žemuogių g-vė 4[a].

TEATRO ISTORIJOS ARCHYVAS

I. Teatro istorijos archyvas siekia:

1. Rinkti, daboti ir moksliškai organizuoti medžiagą iš lietuvių teatro ir teatro apskritai istorijos.

2. Teikti visokios pagalbos besidarbuojantiems teatro istorijos moksle bei betarpiams teatro darbininkams, – pirmoj eilėj teatro istorijos seminaro darbams.

II. Teatro istorijos archyvas yra betarpėje Lietuvos Universiteto Humanitarinių mokslų fakulteto žinioj.

III. Lie/tuvos/ Un/iversiteto/ Hum/anitarinių/ moks/lų/ fakultetas skiria teatro istorijos archyvui tvarkyti archyvarą, kurio pareigos:

1. Daboti archyvo medžiagos rinkimą ir organizavimą.

2. Vykdyti fakulteto atitinkamus reikalui nustatymus.

IV. Teatro istorijos archyvas, būdamas betarpėje fakulteto žinioje, turi savo organizaciją, kurią sudaro:

1. Tikrieji nariai, kuriais gali [būti] tiktai universiteto vyresniojo mokomojo personalo asmens.

2. Nariai-bendradarbiai, kuriais gali būti tiktai Lietuvos Universiteto klausytojai.

3. Nariai-korespondentai, kuriais gali būti šiaip teatro bei teatro istorijos darbuotojai.

4. Garbės nariai, kuriais gali būti asmens, pasižymėję teatro istorijos moksle arba pasidarbavę teatro istorijos archyvo reikalui, arba gausiai jam paaukavę – lėšų arba archyvo medžiagos.

5. Archyvo narių priėmimo reikalą sprendžia Dekanas, referuojant apie tai archyvarui, garbės narių – fakultetas.

6. Nariais korespondentais gali būti lygiai pavieni asmens, lygiai organizacijos.

7. Nariai korespondentai moka fakulteto nustatytą metinį nario mokesnį.

8. Archyvo nariai turi teisės nemokamai naudotis teatro istorijos mokslo bei teatro praktikos darbams archyve esamąja medžiaga.

Pastaba: medžiagos naudojimo tvarką nustato tam tikras, fakulteto patvirtintas, statutas.

V. Archyvo lėšas sudaro: fakulteto subsidijos, narių mokesniai bei aukos; lėšos sunaudojama fakulteto nustatoma tvarka; jas sunaudodamas archyvaras duoda ataskaitą fakultetui. Fakulteto dekanas kada norėdamas gali padaryti lėšų sunaudojimo, apyskaitos bei archyvo darbo reviziją.

VI. Archyvas turi savo antspaudą, išduoda savo nariams atitinkamus liudymus bei veda korespondenciją nepriklausomai nuo bendros universiteto raštinės.

VII. Archyvo vadovybė gali turėti samdomų darbininkų.

VIII. Teatro istorijos archyvo nariai daro periodinius suvažiavimus, kuriuos tikrieji nariai, garbės nariai ir nariai korespondentai dalyvauja sprendžiamuoju balsu, o bendradarbiai – patarimu.

1. Suvažiavimuose daroma pranešimai, skaitomi referatai ir pan.
2. Suvažiavimas svarsto teatro istorijos mokslo reikalus ir sprendžia balsų dauguma.
3. Suvažiavimo sprendimai įgyja galios ir yra privalomi archyvui, kai juos H. m. f. Dekanas patvirtina.
4. Suvažiavimus šaukia archyvaras.
5. Suvažiavimas teisėtas suvažiavus by kuriam narių skaičiui.

IX. Teatro istorijos archyvas gali leisti savo vienkartinius leidinius bei periodinius organus.

TEATRALAI, KVIEČIAME JUS!

Š.m. gruodžio mėnesį sukanka 10 metų, kaip įsikūrė mūsų Valstybės operos ir dramos teatras. Mes visi žinome, ką reiškė mūsų tautai ir valstybei pirmasai nepriklausomo gyvenimo dešimtmetis. Ne mažiau tasai dešimtmetis nusvėrė ir mūsų dvasios mūsų meno gyvenime.

Valstybės opera ir drama – vienintelis mūsų teatras ir žymiausias mūsų meno pasireiškimas, – ne todėl, kad jo kūryboje dalyvauja kelių šimtų žmonių kolektyvas, bet todėl, kad mes galime jau dabar visai objektingai konstatuoti didelius jo meniškus nuopelnus. O gal dar ir todėl, kad jis savo žygiais, kaip joks kitas menas, jaudina ir pavienius individus, ir visas minias, jaudina, kviesdamas iš šiokios dienos pasikelti į aukštesnius dvasios interesus, šaukdamas žmonių dvasią būti tobulesne, kaip joks kitas menas, mūsų teatras tapo dideliu žadinamuoju kultūros faktoriumi.

Todėl tat ir jo gyvavimo dešimtmečio sukaktuvės mūsų kultūriniam gyvenimui yra itin reikšmingos: tai yra mūsų tautos gyvenime – per ilgus šimtmečius – pirmasai dešimtmetis organizuoto sistematiško veikimo ir kūrybos meno srity. Šitas mūsų teatro dešimtmečio sukaktuvių nepaprastumas ir paskatino

Iniciatyvos būrelį suorganizuoti paminėjimui ruošti Komitetą. Sukaktuvių visuomeniško minėjimo esmė visuomet buvo ir pasilieka viena ir ta pati: viešai pasidžiaugti nuveiktaisiais darbais – ir atiduoti darbininkams tai, kas jiems pridera. Teatro sukaktuvės – tai ne pavienių žmonių sukaktuvės, tai didelės įstaigos, didelio kolektyvo sukaktuvės. Iš to seka dvejopa išvada. Visų pirma šitokiame jubiliejuje nėra nei *didelių*, nei *mažų*, – visi teatro darbininkai, dirbę minėtą metų eilę savo darbą teatre, yra vienodai pilnateisiai jubiliarai, vienodai nusipelnę, kad jų darbas būtų viešai pripažintas ir pagerbtas. Ir antra, – kolektyvo sukaktuvių minėjimas yra visuomet susijęs ne tiktai su žvilgsniu atgal, bet ir įsižvelgimu ateitin, su susgodojimu ateities keliais. Kalbamuoju atveju – pergyventasai dešimtmetis yra jau aukštas bokštas, iš kurio matyti platūs ateities horizontai.

Atsižiūrint šio dėsnio ir sukaktuvių minėjimas nebus vienašalis. Visų pirma sausio mėn. (1931 m.) 2–4 dienomis numatoma operos ir dramos iškilmingi spektakliai ir iškilmingas aktas teatro rūmuose, – viso to programas ir smulkmenos bus paskelbta vėliau. Antra, – bus išleistas atitinkamas leidinys, kuris turės sukaupti mūsų teatro meno evoliuciją. Iš čia mes turime akcentuoti antrąjį mūsų nuostatą.

Nūdien vargu ar mes galėtumėm džiaugtis tokiais stambiais mūsų teatro laimėjimais, jei tam nebūtų buvusi paruošta dirva iš seniau. Tieji dirvos ruošėjai ir buvo mūsų prieškariniai vadinamieji „lietuviški vakarai". Apie juos mes jau nedaug beatsimename, ne visuomet mums bėra aiški jų reikšmė, o tuo tarpu kiek akylesnis į juos įsižvelgimas mums rodo, kad jie suvaidino milžinišką vaidmenį mūsų tautiniam atgimimui, gal anaiptol ne mažesnį kaip mūsų literatūra. Buvo tai platus, gaivališkas, *visuomeniškas* judėjimas. *Visuomenišku* pagrindu, atsiremdamas praeities paruoštais darbais, susikūrė ir dabartinis mūsų dramos bei operos teatras: valstybė pasiėmė jį savo žinion, kad jis jau buvo susikūręs *visuomeniška* iniciatyva. Todėl tat ir valstybinio teatro dešimtmečio sukaktuvių minėjimas atotraukoj nuo anų laikų, mums atrodo, nėra įmanomas. *Iš praeities jis stiprybę semia*, be praeities jis būtų vaisius be vaismedžio.

Deja, apie prieškarinį mums reikšmingąjį teatrą mes tiek maža beturime žinių. Esamosios žinios daugiausia besiranda anų laikų teatro darbininkų atminty, kuri yra toks nepastovus dalykas. Pagaliau ir tų darbininkų eilės kas kartą vis labiau ir labiau retėja. Praeis dar 20–30 metų – ir iš tų žinių maža pėdsakų beliks. Prieškarinis mūsų teatras – jau visiškai baigtas mūsų kultūros laikotarpis, turėjęs savo aiškų veidą. Mūsų kartos pareiga surinkti kaip galima daugiau žinių iš to laikotarpio, kad mūsų ainiai turėtų pagrindo sprendimams apie mūsų darbus.

Todėl tat mes JUS, SENIEJI TEATRO DARBININKAI, kurie darbavotės prieškariniuose *lietuviškuose vakaruose*, kviečiame į talką: pasinaudoję dabartinėmis teatro sukaktuvėmis, parašykite savo atsiminimus apie nuveiktuosius

darbus ir JŪSŲ darbo sąlygas: dabartinės teatro sukaktuvės yra drauge ir JŪSŲ *jubiliejus*, mes dabar džiaugsimės drauge ir JŪSŲ darbo vaisiais.

Sukaktuvių minėjimo Komitetas pasirūpina tuos atsiminimus paskelbti, – pasirūpina, kad jie būtų tinkamai sunaudoti mūsų teatro istorijos mokslui ir kad senųjų darbininkų vardas būtų tinkamai įrašytas į mūsų kultūros istoriją. Atsiminimus ir išlikusius kokius nors dokumentus (afišas, programas, protokolus, užrašus, sąskaitas, „cenzūruotus egzempliorius", „režisieriaus egzempliorius", eskizus, laiškus, liečiančius teatrą, ir panašią medžiagą) prašome siųsti Komiteto pirmininko vardu: St. ŠILINGUI, Valstybės Taryba.

Atgaivinimas mūsų teatralinės praeities – bus antrasai sukaktuvių paminėjimui ruošti komiteto didelis uždavinys.

Teatro dešimtmečio sukaktuvių paminėjimui ruošti
Komiteto

Pirmininkas
Vicepirmininkai
Nariai

PROJEKTAS
JO EKSCELENCIJAI PONUI ŠVIETIMO MINISTERIUI

Mūsų Valstybės teatras, būdamas vienintelis visoje Respublikoje, randasi ypatingoje padėty ir turi dar ypatingų uždavinių, iš šios padėties išplaukiančių. Būdamas *valstybinis* ir *vienintelis*, jisai privalo ir meno žygius kurti, ir daboti drauge valstybės bei visuomenės interesų:

1. Jis negali neatsižvelgti į teatro *auklėjamą*, žadinamą reikšmę valstybėje.

2. Jis negali orientuotis į kurį nors žiūrovų sluoksnį, į, tariant, *savo publiką*, – jis privalo orientuotis į *visą visuomenę*.

Turint tai galvoje tenka pastebėti, kad šiuo žygiu mūsų teatras galėtų pilnai pasiekti savo tikslą ir pilnai atitikti savo pašaukimui tuomet, kai jis *su savo publika*, vadinas, su *plačiąja Lietuvos visuomene* galėtų sudaryti nelyginant *vieningą psichologinę šeimą*. Kitaip sakant:

1. Kai publika eitų į mūsų teatrą ne todėl, kad jis yra valstybinis ir vienintelis, kad nėra kito, kuris galima būtų lankyti, – bet todėl, kad ji jaustų, jog mūsų teatras yra *jos, savas, savos kūrybos židinys*, kad teatras yra tautos aukščiausių interesų reiškėjas ir žadintojas.

2. Kad teatras patsai pajustų esąs toks reiškėjas, – kad jis pajustų dvasinį savo esimo pagrindą, – savo žygių gyvą atbalsį tautos širdyje, – kad jis semtų jėgas iš tosios visuomenės, kurią jis savo kūryba gaivina.

Berods niekam nėra paslaptis, kad šiuo reikalu mes dar daug turėtumėm padaryti. Kas seka mūsų spaudą, ne kartą galėjo konstatuoti, kad visuomenė

dažnai ne tik nejaučia, jog teatras būtų jos kultūrinių interesų reiškėjas, bet, priešingai,– buvo jaučiama kažkokia siena tarp visuomenės ir teatro. Buvo jaučiamas net kažkoks visuomenės nepasitikėjimas teatru ir panieka net... Pavyzdžiui, įvairios spaudoje intriguojančios klastingos žinios apie teatrą, nevertingos karikatūros, net „Lietuvos Aide" įdėtas perdėm nekultiškas straipsnis „Supelėję melpomeniečiai" etc. rodo, kad tarp teatro ir visuomenės nėra tų santykių, kurie reikalingi, kad teatras galėtų tarpti ir pilnumoje pateisint savo pašaukimą.

Nemaža kliudė šiems santykiams susidaryti, tarp kitko, ir partinė, asmeniška, impresionistiškai anarchistiška kritika, pasirėmusi vieninteliu dėsniu: „Man tai patinka, o tai – nepatinka", esmėj nieko nenušvietusi ir nepaaiškinusi, tiktai kiršinusi ir visuomenę, ir teatro darbininkus.

Ne kartą susidariusioje bendroje nekūrybinėje atmosferoje tekdavo konstatuoti ir teatro darbininkų tarpe stoką tam tikro stipresnio etinio prado. Kartais pasireikšdavusi orientacija ne į darbą, ne į kūrybą, bet į politines grupes bei asmenis, į privatinius ryšius bei „užkulisinius" užtarimus negalėjo visuomenėje kelti pagarbos teatro adresu.

Pagaliau teatro darbininkai, taip dažnai ujami ir niekinami ir būdami uždaryti vien savo teatro rėmuose, kartais nebesugeba įvertinti savo kūrybinių jėgų ir tuo pačiu pradeda pasiduoti minčiai, kuri svyruoja tarp dviejų polių: trukdomo pasireikšti genijaus ir visuotinos desperacijos.

Šitokia padėtis, šitokia susidariusi atmosfera yra be galo kenksminga teatro darbui, kaip ir kiekvienai kūrybai.

Šiuo reikalu – kūrybinės etinės atmosferos sudarymu lygiai pačiame teatre, lygiai už teatro sienų, aplink teatrą, – šiuo reikalu dabar turėtų būti padirbtas didelis darbas. Ir šis darbas didele savo dalimi išeina iš teatro direktoriaus darbų tvarkos. Teatro direktorius turi ir gali rūpintis tiktai bendra teatro tvarka ir teatro meno, teatro kūrybos, teatro produkcijos kėlimu ir saugojimu. Teatro darbas yra aprėžtas teatro sienomis, už kurių jis labai retai tegali (ir teprivalo!) išeiti. O aukščiau minėtasai darbas turi būti padirbtas, ir šiuo tarpu nėra nieko, kad jį tiesioginai dirbtų.

Šiam darbui dirbti turėtų būti įsteigtas teatro *literatūrinis* (ar gal *generalinis*) sekretoriatas. Tokio sekretoriato uždavinys būtų:

1. Auginti teatro kolektyvą ir visuomenę į vieningą psichologinę šeimą, – dvasia sulieti teatrą su visuomene:

a) kad visuomenė pajustų: tai yra *mūsų, savas* teatras,

b) kad teatro darbininkai pajustų: jie visuomenei yra *savi*, jie – jos kūrybinių kultūrinių interesų reiškėjai, žadintojai, tenkintojai.

2. Auginti etinį pradą teatro darbuotojų tarpe ir visuomenės santykiuose su teatru.

Sekretoriato darbas būtų:

1. Organizuoti ir palaikyti santykius, dvasios ryšius su visuomene, pirmoj eilėj – su kūrybine jos dalimi: rašytojais, muzikais, menininkais,– tuo būdu teatrą padaryti organine tautos dalimi, teatro darbą pagrįsti tautos dvasios gilmenomis.

2. Organizuoti ir palaikyti santykius su spauda:

a) išvesti kritiką iš impresionistiškos anarchijos, – priversti ją tarnauti ne asmenims ir partijoms, bet kūrybos darbui,

b) teikti bešališkų, esminių informacijų apie teatro darbą,

c) parengti visuomenę teatro kūrybos žygių priėmimui.

3. Organizuoti mūsų teatro santykius su užsieniais, pirmoj eilėj rengti mūsų aktorių gastroles užsieny. Tuo būdu pasiekta:

a) Lietuvos propaganda užsieny,

b) mūsų aktoriams būtų suteikta neįkainojama moralinė parama,

c) mūsų teatro autoritetas pakiltų mūsų visuomenės akyse.

4. Tvarkyti mūsų teatro istorijos davinius – menišką teatro archyvą ir muziejų.

5. Teikti visuomenei ir teatro darbininkams iš teatro istorijos ir teorijos srities.

Visi šie darbai vyksta teatro direktoriaus žinioje, bet jiems praktiškai realizuoti turėtų būti pakviestas atsakomingas, aukštai kvalifikuotas asmuo. Šitas asmuo privalo:

1. Turėti visišką Švietimo ministerijos pasitikėjimą, nes jis iš esmės varys teatro „visuomenišką politiką", kuri tegalėtų būti Švietimo ministerijos kultūros politikos šaka.

2. Turėti visišką teatro direktoriaus pasitikėjimą, kadangi jo darbas vyks teatro direktoriaus žinioje, bus jo darbų papildymas ir turės būti visiškai su jo darbais suderintas.

Kadangi šis darbas būtinai turi būti dirbamas – nuo jo daug priklauso valstybinio – vienintelio teatro produktingumas ir atatikimas jo pašaukimui, tai prašau JŪSŲ EKSCELENCIJOS, PONE MINISTERI, padaryti atatinkamų žygių, kad teatras galėtų šitą darbą pradėti.

VILNIAUS UNIVERSITETO HUMANITARINIŲ MOKSLŲ FAKULTETO TEATRO MOKSLO SKYRIUS

1. Studentai į T. M. Skyrių priimami bendra tvarka. Reikalui esant gali būti patikrinamieji egzaminai.

2. Laisvieji klausytojai ir hospitantai į T. M. Skyrių gali būti priimami tik tie, kurie išlaiko patikrinamuosius egzaminus, liudijančius jų tinkamumą teatro mokslui eiti.

Teatro mokslo skyriaus klausytojams privalomi visi bendrieji dalykai:

1. Bendras lietuvių kalbos kursas.

2. Filosofijos įvadas.

3. Bendras literatūros kursas.
4. Dialektinis materializmas ir kt.

Teatro mokslo skyrius dalinasi į dvi šakas: 1. Teatrologijos šaka. Teatro meno šaka ruošia aktorius, režisierius, instruktorius ir kitus teatro darbuotojus, glaudžiai susietus su pačiu teatru. Teatrologijos šaka ruošia dramaturgus, teatro kritikus, recenzentus ir kitus darbuotojus, teatro mokslo žinovus.

Teatro meno šakoje dėstoma:

Pagrindiniai dalykai:

1. Aktoriaus menas.
2. Sceninė kalba.
3. Režisūra.
4. Dramaturgijos teorija.

Antriniai dalykai:

1. Europos teatro ir dramaturgijos istorija.
2. Buities istorija.
3. Stilių istorija.
4. Fizinis lavinimas.
5. Eksperimentinė psichologija.
6. Estetika.
7. Kirčių mokslas, fonetika, tartis.
8. Logika.
9. Grimas.
10. Muzikos istorija.
11. Muzikos teorija.
12. Rusų kalba.
13. Prancūzų arba anglų, arba vokiečių kalba.
14. Epizodiniai kursai.

Teatrologijos šakoje dėstoma:

Pagrindiniai dalykai:

1. Europos teatro ir dramaturgijos istorija.
2. Dramaturgijos teorija.
3. Buities istorija.
4. Estetika.

Antriniai dalykai:

1. Aktoriaus menas.
2. Sceninė kalba.
3. Režisūra.
4. Stilių istorija.
5. Eksperimentinė psichologija.
6. Kirčių mokslas, fonetika, tartis.
7. Logika.

8. Muzikos istorija.
9. Muzikos teorija.
10. Fizinis lavinimas.
11. Rusų kalba.
12. Prancūzų arba anglų, arba vokiečių kalba.
13. Epizodiniai kursai.

Aktoriaus meno kursas tęsiasi ketverius metus. Jis praeinamas tik proseminaruose ir seminaruose. Proseminaras tęsiasi keturis semestrus ir turi 4 kartus savaitėje po 2 val. Seminaras tęsiasi taip pat keturis semestrus ir turi 4 kart savaitėj po 2 val. Visas (proseminare ir seminare) išeinamas kursas privalomas tik teatro meno šakos klausytojams, o teatrologams privaloma tik proseminaras.

Sceninės kalbos kursas tęsiasi keturis semestrus. Jis taip pat praeinamas tik proseminaruose ir seminaruose, tai yra du semestru dukart savaitėje proseminaras po dvi valandas ir du semestru dukart savaitėje seminaras po dvi valandas.

Grimas praeinamas per vieną semestrą proseminare po dvi valandas vieną kartą savaitėje.

Režisūros mokslas praeinamas per dvejus metus taip pat tik seminaruose ir proseminaruose. Proseminaras vienąkart savaitėje dvi valandas per du semestrus ir dvi val. vienąkart savaitėj per du semestrus seminaras.

Aktoriaus meno ir sceninės kalbos kursai skaitomi kasmet, grimas kas dveji metai, režisūros mokslas pradedamas skaityti tik po dvejų metų nuo T. M. Skyriaus įsteigimo ir skaitomas kasmet.

P a s t a b a. Į aktoriaus meno seminarą priimama tik tie klausytojai, kurie tinkamai išlaiko egzaminus iš proseminare išeito kurso.

Dramaturgijos teorija be paskaitų turi dar dukart savaitėje dviejų val. proseminarą per du semestrus ir dukart savaitėje dviejų valandų seminarą per du semestrus.

Teatro meno šakos klausytojai laiko baigiamuosius egzaminus iš pagrindinių dalykų parodydami ar pristatydami praktišką darbą. Jiems nereikia pristatyti diplominio darbo.

Teatrologijos šakos klausytojams diplominį darbą gali atstoti dramos veikalas. Baigiamuosius egzaminus jie laiko iš tos šakos pagrindinių dalykų.

[LAIŠKAS „XX AMŽIAUS" REDAKCIJAI]

Pone Redaktoriau,

Valst. Operos režisierius p. P. O l e k a, pradėdamas naujus papročius teatro santykiuose su autoriais ir pažymėdamas savo gilų susipažinimą su veikalu, kurį jis režisuoja, ir su gadyne, kurią veikalas vaizduoja, „XX-to a." š.m. 36 num. skelbia: „Operos veiksmas vyksta ir prie Aušros Vartų, nors tuo metu Aušros

Vartų dar nebuvo". Šio paskelbimo p. Oleka neatšaukė. Operos „Radvila Perkūnas" veiksmas vyksta 1600 metais. Prof. B. Česnys Lietuviškos Enciklopedijos II tome rašo: „Patys Aušros Vartai senovėje buvo viena iš 5 „bromų", įrengtų Vilnių supusiuose apsigynimo mūruose, statytuose 1503–1523 m. Seniausias Aušros Vartų atvaizdas matoma Bruyno ir Hogenbergo didžiųjų miestų atlase 1576, lape įvardintame „Vilna, Lithuaniae metropol's"; atvaizdas esąs pagamintas 1550 m. Paskui Aušros Vartai yra pažymėti panoraminiame Vilniaus vaizde iš 1604 m." (Žiūr. Liet. Encikl. II t. 350–351 psl.). – su gilia pagarba *Balys Sruoga*

NUOMONĖS APIE ŠARVUOTĮ

Vs. Ivanovo pjesės formos silpnumas, žalojąs temos idėjos turinio rimtį, pasunkina režisieriaus padėtį: režisierius, be savo tiesioginio darbo, turi dirbti ir tą, kurio nepadirbo dramaturgas.

Ivanovo duotoji medžiaga scenoje gali būti įgyvendinama įvairiais būdais. Ar režisieriaus Juknevičiaus pasirinktasai būdas yra mums pats geriausias, galėtų būti skirtingų nuomonių. Režisierius turbūt turėjo rimto pagrindo šiam būdui pasirinkti.

Pasirinkto medžiagos sceninio traktavimo plotmėje režisierius pasirodė esąs didelis menininkas. Pavyzdžiui, masinių scenų apipavidalinimas, minio traktavimo problema išspręsta meistriškai, panaudojant net naujas, paties Juknevičiaus surastas prielaidas. Šiuo spektakliu Juknevičius parodė, kad, turėdamas stipresnę vaidybinę medžiagą, jis, kaip režisierius, galėtų jau dabar užimti garbingą vietą geriausiuose pasaulio teatruose.

STUDENTŲ TEATRO STUDIJA

Iš pasikalbėjimų su prof. B. Sruoga

Kažkada užklydau į V. D. Universiteto Didžiuosius rūmus. Likimo, matyt, taip buvo lemta, kad teko palypėti į patį viršutinį – ketvirtąjį aukštą, kuris, nors arčiau debesų ir saulės, tačiau skendėjo tamsoje ir šešėliuose. Užkopęs paskutinę laiptų pakopą, turėjau pasukti į maždaug keturių penkių metrų ilgumo ir tiek pat platumo koridorių, kurin, didžiausiam nustebimui, įkrito pora saulės spindulių pro durų stiklus. Dar labiau nustebau, kad šioje šešėlių viešpatijoje esama gyvybės – keli skubūs, plastiški žingsniai, tragišku tonu šūktelta frazė, tuojau kažkieno ašaros ar juokas. Sutelkęs visus drąsos išteklius, paslinkau artėliau ir buvau dėkingas savo rūsčiam likimui, kad jis atsiuntė šion vieton vieną pažįstamą kolegą, kurį tuoj užkalbinau:

– Kas čia yra ir kur aš pakliuvau?

– Čia yra V. D. Universiteto Didžiųjų rūmų IV aukštas ir, kaip matai, čia vyksta Studentų Teatro Studijos repeticijos, – paaiškino.

– ?!

Mane paėmė be galo didelis noras daugiau susipažinti su šiais kukliais, entuziastingais teatro meno gerbėjais ir mėgėjais. Patyręs, kad šios Studentų Teatro Studijos idėjine prasme centrinė figūra yra dramaturgas, poetas prof. Balys Sruoga, vieną gražią dieną nužingsniavau jo namų link.

– Kokia yra, p. Profesoriau, Studentų Teatro studijos steigimo minties kilmė ir jos darbo pradžia?

Jau nuo seno Universitete, humanitarinių mokslų fakultete, prie slavistikos katedros veikia Teatro Seminaras. Mat rusų, lenkų, apskritai slavų literatūros labai glaudžiai susiję su teatru – joms teatras darė be galo didelės įtakos. Todėl tos srities literatūros studijos neįmanomos be teatro. Šio seminaro darbas išsiplėtė ir pagaliau apėmė ir lietuvių teatro sritį. Pav[yzdžiui], Maknickas paruošė darbą apie Žemkalnį, V. Būtėnas – apie Vilniaus teatrą, pagaliau buvo parašyta studija apie Peterburgo lietuvių teatrą. Studijuojant teatro istoriją, teoriją, techniką, reikia pažinti ir sceniškosios kūrybos dėsniai ir procesas.

Jau seniai atsirado studentų noras arčiau susipažinti su scenos darbais. Besikristalizuojant šiam reikalui, seminaro bendradarbių tarpe susidomėta sceninės kalbos problemomis, kurias spręsti jau prieš porą metų į pagalbą atėjo prof. Skardžius ir artistas Lukošius. Tuo metu susiorganizavo ir Studentų Teatro Draugija, kuri netrukus įsteigė Studentų teatro Studiją. Joje iš pradžių dirbo prof. P. Skardžius, art. [B.] Lukošius ir režis. [A.] Jakševičius, o vėliau, Lukošiui dėl tam tikrų susidariusių aplinkybių pasitraukus, jo vieton atėjo art. H. Kačinskas.

Studija dirba jau pusantrų metų gana vargingose sąlygose. Visas darbas vyko Universiteto Didžiųjų rūmų IV aukšto laiptų aikštelėje. Tik šių metų pradžioje direktoriaus Soblio dėka buvo gauta patalpa vienoj pradžios mokykloje.

Studijoj dirbo ir dirba įvairių fakultetų studentai humanitarai, buvo ir teologų filosofų, yra net technikos – chemijos fakulteto studentų. Neseniai įvykęs spektaklis yra parodomasis studijos darbas. Prie tų sąlygų, kuriose studijai teko dirbti, pasiekti vaisiai, vertinant pasirodymą, tenka laikyti visiškai patenkinamais. Tai duoda gražių vilčių ateičiai.

Norėčiau pabrėžti, kad Studijos vadovai dirba be jokio atlyginimo – tai yra grynai idėjinis darbas.

– Kokie, p. Profesoriau, Studentų Teatro Studijos užsimojimai ir jos perspektyvos?

– Apie Studijos darbo pradžią buvo painformuota ne tik Universiteto vadovybė, bet ir Švietimo Ministerija, kurioje rasta pritarimo. Atrodo, nebetoli tas laikas, kada Studijos darbas bus galima, tariant, legalizuoti. Kasmet į Studiją įsirašo vis naujų žmonių. Galimas daiktas, kad ne visi baigę studiją ateityje galės dirbti teatre, bet nėra abejonės,

kad ilgainiui iš Studijos susikristalizuos pajėgus kūrybinis kolektyvas, kūrybinio teatro branduolys. Kiti dirbs savo specialybės darbą kitose įstaigose. Pavyzdžiui, literatūros mokytojai gimnazijose yra visokių vakarėlių organizatoriai. Jo įsigytos studijoj žinios jokiu būdu tolesniam darbui nepakenks. Provincijoj šaulių ir kt. organizacijų teatrai taip pat reikalingi prityrusių instruktorių bei vadovų, kuriais galėtų būti studijos bendradarbiai. Gimnazijose kas pavasarį ruošiamos varžybos, kuriose deklamuojami eilėraščiai prancūzų ir vokiečių kalbomis. Reikia, kad kas nors juos paruoštų, reikia, kad ruošėjas pats nusimanytų tarsenos meniškos interpretacijos reikaluose. Šie reikalai mūsų padėtyje negalėtų būt mažiau svarbūs negu, pavyzdžiui, kūno kultūra. Be to, mokytojai, kuriems tenka daug pasakoti, teisininkai, advokatai ir prokurorai, net teologai, kuriems teks pamokslus sakyti, niekam nenusidėtų, jei jų lietuvių kalba būtų gražesnė, jei tarsena būtų įmanomesnė. Manau, netoli tas laikas, kada į šiuos reikalus bus atkreiptas tinkamas dėmesys. Išplečiant ir legalizuojant esamą Studentų Teatro Studiją, būtų galima minėti reikalai aprūpinti. Šie reikalai patogiausia aprūpinti universiteto sienose, nes studentai jau ateina įgiję bendrą išsilavinimą, universitete bendra tvarka susipažįsta su literatūros istorija, teatro istorija, meno istorija, psichologija, ypač eksperimentine, estetika ir kitais, mūsų laikais kultūringam aktoriui žinotinais, dalykais. Išėjęs mokslą tokioj vaidybos studijoje ir negalėdamas dirbti teatre, žmogus nepasidarytų nereikalingas ir pagadintas pilietis, kaip tai atsitikdavo kai kuriose buvusiose vaidybos studijose, bet būtų reikalingas ir mielai laukiamas visų tų, kurie domisi mūsų scena ir scenos meniškumu, – baigė pasikalbėjimą prof. Balys Sruoga.

V. Dilis

PAAIŠKINIMAI

„ŠARŪNAS" VALSTYBĖS TEATRE. 1) I publikacija*: *Vairas*, 1930, Nr. 2, p. 403–422, pavad.: „Krėvės–Žilinsko „Šarūnas": Metraštinės tvarkos pastabos"; 2) II publikacija*: „„Šarūnas' Valstybės teatre", Kaunas: Tulpė, 1930, 83 p., su iliustracijomis; 3) III publikacija: B. Sruoga, R VI, p. 395–434; 4) IV publikacija*: ATIS, p. 123–146.

Premjera – 1929 m. gruodžio 17 d. Režisierius – Andrius Oleka-Žilinskas, dailininkas – Adomas Galdikas, kompozitorius – Juozas Gruodis.

p. 10

Reikia pripažinti... – čia ir toliau cituojama iš: V. Bičiūnas, „„Šarūnas': A. Olekos-Žilinsko pirmasai pastatymas", *Rytas*, 1929, gruodžio 19, Nr. 288.

„Lietuvos Aidas" įdėjo ypatingą pasikalbėjimą... – žr. „Pasikalbėjimas su mūsų valstybinio teatro naujuoju režisierium p. Andrium Oleka-Žilinsku" (Jo režisuojamo Krėvės „Šarūno" šio sezono premjeros XII.17 d. proga), LA, 1929, gruodžio 14, Nr. 286, parašas *Alfr. Dd.*

p. 13

...aoidų ar skaldų kūrybos objektas – aoidai, sen. gr. dainiai, garbinę dievų ir herojų žygius, giedodavę laidotuvių, švenčių giesmes; skaldai – sen. skandinavų klajojantys daininినkai.

p. 15

Jonas Kardelis (1893–1969) – žurnalistas, visuomenės veikėjas. 1923–1940 laikraščio LŽ redaktorius. Čia ir toliau cituojamos jo mintys iš recenzijos „'Šarūnas' ir režisierius. A. Oleka-Žilinskas", LŽ, 1929, gruodžio 19, Nr. 290.

nesialoma lyrika – sruogizmas: neblėstanti lyrika.

p. 17

entelechija – Aristotelio filosofijoje tapsmas, gyvybinė jėga, energija, galimybes paverčianti tikrove.

p. 22

skvoznym deistvijem (rus.) – „išilginiu veiksmu". Tai K. Stanislavskio ter-

minas, kurį smulkiau Sruoga ne kartą aiškina savo straipsniuose (žr. šio tomo p. 479 ir kt.).

padvodnoje tečenije (rus.) – povandeninė srovė.

p. 23

Cit. iš str. „Teatro keliai", *Vairas*, 1930, Nr. 1, p. 289–294, parašas *Petras Šiaurėnas*.

exposé (pranc.) – dokumento ar kūrinio santrauka.

p. 24

Jevgenijus Vachtangovas (1883–1922) – rusų aktorius ir režisierius, anot Sruogos, „genialus rusų teatro novatorius, su savo ironiškuoju simbolizmu suradęs paslaptį, kaip mūsų laikais vaidinti tolimosios praeities pjeses, savo scenos kompozicija grįžęs į šekspyrinės scenos principus" (žr. str. „Rusų teatras vokiečių šviesoj", R 10, p. 367).

Ludwigas Chronegkas (Chronegk; 1837–1891) – Sruogos dažnai straipsniuose minimo ir aptariamo Meiningeno teatro vadovas, režisierius, aktorius. (Plačiau žr. šio tomo str. „Stanislavskio palikuonims", p. 460–462, „Rusų dramos teatras Europos teatro raidoje", p. 581 ir kt.)

kalnai ant kalnų, o ant tų kalnų... – Antano Baranausko eilės.

p. 31

honte soit qui mal y pense (pranc.) – gėda tam, kas blogai apie tai mano.

Recenzijos (žr. Algis Samulionis, *Balio Sruogos raštų bibliografija*, Vilnius, 1970, p. 77):

„Pastabos apie teatrą", *Studentas*, 1930, vasario 15, Nr. 23, parašas *K. K.* (spektaklio recenzijoje aptariama ir B. Sruogos knyga); „Pirma monografija apie Valstybės dramos pastatymą – ‚Šarūnas'", LA, 1930, vasario 17, Nr. 39, parašas *Baidotas*; „B. Sruoga, Šarūnas Valstybės teatre", LŽ, 1930, vasario 22, Nr. 44, parašas *J. K.*; F. Kirša, „Naujas Šarūnas scenoje", *Gaisai*, 1930, Nr. 2, p. 176–181 (p. 176, 181 aptariama Sruogos studija.)

LIETUVIŲ TEATRAS PETERBURGE 1892–1918: LIETUVIŲ TEATRO ISTORIJAI MEDŽIAGA. 1) I publikacija: Humanitarinių mokslų leidinys, 1930, 141 + 3 p.

Šią studiją rašydamas Sruoga rėmėsi lietuvių mėgėjų teatro organizatoriaus, lietuviškų vakarų Peterburge rengėjo Antano Jasūdžio užrašais, autentišku dokumentiniu palikimu, atiduotu Humanitarinių mokslų fakulteto Teatro muziejaus archyvui, ir paties Jasūdžio trumpa šio teatro kronika („nuo jo įkūrimo iki 1914 m."). Visa toji, pasak Sruogos, „Peterburgo teatralinė" medžiaga" Antrojo pasaulinio karo metu dingo.

Lietuviškieji vakarai, mėgėjiški spektakliai, kaip profesionalaus lietuvių teatro užuomazga, kaip „beveik vienintelė lietuvybės propagandos priemonė" (žr. šio

tomo p. 37–55) ilgainiui tapo Sruogai rūpima tema. 1915 m. LŽ skelbtuose informaciniuose straipsneliuose apie tai, kas dėjosi „palei Nevos krantus" (žr. R 10, p. 10–19), jo požiūris į mėgėjiškus teatrus buvo kritiškas.

p. 39

Alfred Kerr (tikr. *Kempner*; 1867–1948) – vokiečių rašytojas, teatro ir literatūros kritikas (Sruogos vadinamas „teatralinių kritikų karaliumi"), publicistas. Buvo dienraščio *Berliner Tageblatt* teatro kritikas, originaliai interpretavęs dramaturgų kūrinius, pateikęs raiškių tuometinio Berlyno teatro gyvenimo epizodų. Vėliau pasitraukė į Londoną nuo nacių persekiojimo. Parašė kritikos veikalų („Vaidybos menas", „Naujoji drama", „Pasaulis dramoje" (5 t., 1917) ir „Pasaulis šviesoje" (2 t., 1920), analizavo H. Ibseno, G. Hauptmanno, B. Shaw, A. Schnitzlerio ir kt. autorių dramas. Išleido poezijos rinkinių („Kapričiai", 1926, „Melodijos, 1938), kelionių ispūdžių. Anot užsienio literatūros tyrinėtojos Ramintos Gamziukaitės, A. Kerro kūrybos „stilius impresionistinis, būdinga estetinis subjektyvumas, sąmojingumas, ironija, pretenzingumas, manieringumas" (žr. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, t. IX, p. 765). Apie A. Kerrą rašė ir Sruoga (žr. R 10, p. 357–360, 545 ir kt.).

p. 48

Max Hermann (1865–1942) – žymus vokiečių teatro istorikas, sukūręs praėjusių epochų spektaklių metodą, Berlyno universitete įsteigęs Teatrologijos institutą. Sruoga rėmėsi šio profesoriaus idėjomis, patirtimi. Daug apie jį rašė. (Plačiau žr. str. „Naujos idėjos teatro mene", R 10, p. 257, 258, 263–277 ir kt.)

Max Reinhardt (1873–1943) – austrų aktorius ir režisierius. Daugiausia dirbo Berlyno teatruose, spektaklių-reginių kūrėjas, eksperimentatorius.

Leopold Jessner (1878–1945) – vokiečių teatro ir kino režisierius. Teatrų *Thalia* (Hamburge), Naujojo dramos teatro (Karaliaučiuje), *Staatheater* (Berlyne) vadovas. Kūrė monumentalius politinius spektaklius. Buvo įsteigęs savo klajojančiąją trupę, su kuria gastroliavo Vakarų Europoje, 1933 m. dėl nacių persekiojimo emigravęs iš Vokietijos. Režisavo „Habimah" („Habimos") teatro spektaklius Tel Avive (plačiau apie „Habimos" teatrą žr. R 10, p. 395–396 ir kt.). Šio režisieriaus pastatytiems spektakliams (tarp jų – W. Shakespeare'o „Ričardas III", „Otelas", „Makbetas", „Hamletas", F. Schillerio „Vilius Telis", Sofoklio „Edipas Karalius") būdingi neoklasicizmo ir epinio teatro elementai, ryškių spalvų kostiumai, originalus apšvietimas, modernios laiptų kompozicijos (vok. *Spieltreppe, Jessnertreppe*).

p. 49

Gémier (tikr. Firmin Tonnère; 1869–1933) – prancūzų aktorius, režisierius, kelių Paryžiaus teatrų direktorius. Bendradarbiavo su A. Antoine'u ir jo įkurtais *Théâtre-Libre* ir *Odéon*. (Plačiau žr. R 10, p. 198, 221, 336, 349, 542, 545).

p. 53
Antanas Jasūdis (1878–1963) – lietuvių mėgėjų teatro organizatorius ir aktorius, vienas Lietuvių dramos ir muzikos kuopos (veikusios iki 1917) steigėjų, lietuviškų vakarų Peterburge organizatorius. Surinko teatro istorijai vertingą dokumentinį palikimą (žr. R 10, V. Maknys, *Lietuvių teatro raidos bruožai*, t. 1, Vilnius: Mintis, 1972, Vytautas Maknys, *Teatro dirvonuose*, Vilnius: MELI, p. 127–131) ir kt.

p. 57
Jakštas, rodos, pseudonimas (išn.) – tai Karolis Jakštas (1869–1936), kurį laiką vargonininkavęs Sankt Peterburgo Šv. Kotrynos bažnyčioje, vadovavęs chorui. Paskui Vilniaus katedros chorvedys.

SAULĖTI ELENAI ŽINOJO TĄ DIDŽIĄ TEATRO MENO PASLAPTĮ: 1) I autografas: LLTIR, f. 1, b. 3956, 4 l., mašinraštis [įvadas rengtai knygai „,Varpai' Valstybės teatre"], be parašo, data: 1932.

Iš LLTIR saugomo rankraščio (f. 1, b. 3956, mašinraštis, 42 l.) aiškiai matyti, kad Sruoga rengėsi leisti knygelę „Dickenso ,Varpai' Valstybės teatre". Išlikęs tekstas (mašinraštis) visiškai parengtas spaudai. Titulinio puslapio, kuriame įrašytas autorius Balys Sruoga ir pavadinimas, apačioje yra nuoroda: „1930 – Vytauto Didžiojo – metai". Po titulinio eina dar trys atskiri (nenumeruoti) puslapiai, kurių viename motto: „Niekas neturi didesnės meilės, kaip ta, kad kas guldo savo gyvybę už savo prietelius. Jono XV, 13", antrame nurodyta: „Visus piešinius specialiai šiam leidiniui pagamino M.V. DOBUŽINSKI". Trečiame puslapyje pateikta metrika: knyga turėjo būti spausdinama „Spindulio" spaustuvėje „Vytauto Didžiojo Metais birželio mėnesį Kaune (200 egz.)" Ir dar viena svarbi nuoroda: „Kiekvienas šios knygos egzempliorius numeruotas eiliniu numeriu (1–200) ir autoriaus pasirašytas". „Saulėti elenai žinojo..." turėjo būti knygos įvadas (4 p., toliau – studija apie spektaklį „Varpai", 42 p.).

DICKENSO „VARPAI" VALSTYBĖS TEATRE. 1) Autografas*: LLTIR, f. 1, b. 3956, spaudai parengtas mašinraštis, 4+42 l. („Saulėti elenai žinojo..." + „,Varpai' Valstybės teatre"); 2) I publikacija: *Vairas*, 1930, Nr. 9, p. 558–569, Nr. 10, p. 69–83, Nr. 11, p. 168–178.

Mašinraščio ir publikacijos tekstai skiriasi labai nedaug. Mašinraštyje yra paties Sruogos taisymų (mėlynu rašalu). „Vairo" tekste paredaguoti kai kurie sruogizmai, skoliniai (pvz., „ant petelnės" → ant spargintuvės; vaizbūnai → verteivos nuvorišai, by tik → bet tik ir kt.

Režisieriaus A. Olekos-Žilinsko prašomas, Sruoga padėjo parengti Ch. Dickenso „Varpų" (1844) inscenizaciją.

p. 191

nuodinga Swifto formulė – Jonathanas Swiftas (1667–1745), anglų rašytojas satyrikas, „Guliverio kelionių" (1726, liet. 1947), vieno žymiausių filosofinės satyros kūrinių pasaulinėje literatūroje, autorius. Savo alegoriniuose pamfletuose sukūrė socialinės utopijos paveikslų, smerkė socialinį blogį.

p. 192

Konstantinas Balmontas (1867–1942) – vienas žymiausių rusų poetų simbolistų. Sruogą ir Balmontą siejo kūrybos giminystė. Sruoga vertė jo eilėraščius, kurie traukė subtiliu vidinių nuotaikų perteikimu, muzikalumu, „garsų magija".

laissez-faire, laisse-passer (pranc.) – leisti veikti, netrukdyti.

maldingasai filosofas Paley – Williamas Paley (1747–1805) paskelbė utilitaristinius „Dorovės ir politikos filosofijos principus" (1785), kurie tapo etikos vadovėliu ir skaitomiausia knyga Anglijoje.

Adamas Smithas (Smith; 1723–1790) – anglų ekonomistas ir filosofas. Vienas žymiausių klasikinės politinės ekonomijos atstovų. Svarbus veikalas – „Tautų turto prigimties ir priežasčių tyrimas" (2 t., 1776). Jo teorija buvo pagrįsta utilitarizmo principu, kuriuo rėmėsi Apšvietos etikai.

p. 193

Thomas Robert Malthus (1766–1834) – anglų ekonomistas, sociologas. Vienas iš vulgariosios politinės ekonomijos kūrėjų. Jis teigė, jog gyventojų skaičius didėjąs geometrine progresija, o ištekliai – aritmetine, todėl, norint išvengti katastrofos, reikėtų imtis prevencinių priemonių žmonių dauginimuisi sulėtinti. Ši teorija davė pradžią maltizmui, vėliau neomaltizmui.

Harriet Martineau (1802–1876) – anglų rašytoja. Nors būdama kurčia, nuolatinė ligonė, buvo labai plačių interesų, domėjosi politine ekonomija, gilinosi į socialines problemas, buvo vergijos panaikinimo šalininkė. Parašė knygų vaikams.

p. 195

Robertas Owenas (Owen; 1771–1858) – anglų pramonininkas filantropas, socialistas utopistas. Rūpinosi darbininkais, stengėsi pagerinti jų būvį: sutrumpino darbo valandas, įvedė bedarbiams pašalpas. Darbą laikė vieninteliu gerovės pagrindu, o pelną – ydingu dalyku, todėl norėjo panaikinti pinigus, juos pakeisti darbo valiuta. Manė, jog įmanoma taikiai įgyvendinti socializmą, sukurti protingą visuomenę. Svarbiausi veikalai: „Naujas požiūris į visuomenę" (1812–1813), „Naujo dorovinio pasaulio knyga" (1836–1844).

Thomas Carlyle (1795–1881) – anglų rašytojas, istorikas, filosofas. Materializmo kritikas. Filosofiniame romane „Sartor Resartus" (1836) satyriškai atskleidė žmonijos istoriją, jos raidą. Domėjosi socialiniais klausimais, pabrėžė dorinę darbo vertę. Istorinėse studijose (beletrizuotoje Prancūzų literatūros istorijoje, 3 t., 1837 ir kt.) sukūrė romantinę teoriją apie didingas asmenybes,

tautos vadus herojus. Bendravo su J.W. Goethe, vertė vokiečių rašytojų (ypač romantikų) kūrinius, rašė esė apie vokiečių literatūrą.

p. 197
Jeremy Benthamas (Benthami, 1748–1832) – anglų teisininkas, filosofas, ekonomistas. Vienas žymiausių utilitarizmo teorijos skleidėjų. Pasak Benthamo, aukščiausias žmogaus ir visuomenės dorinis tikslas – siekti laimės ir malonumų. Jis net skaičiavimais pagrindė teisinę reformą, kuri suteiktų kuo daugiausia laimės kuo didesniam skaičiui žmonių.

p. 199
Walt[er] Whitmanas (Whitman; 1819–1862) – amerikiečių poetas. Garsios poezijos knygos „Žolės lapai" (1855) autorius. Apdainavo Amerikos gamtą, žmogaus gyvybingumą, darbą, poetizavo laisvę, draugystę. Esė knygoje „Demokratijos toliai" (1871) puoselėjo savitą demokratijos idealą.

p. 200
Radostj stradanija, bolj neizvedannych ran (rus.) – „Kentėjimo džiaugsmas, nepatirtų žaizdų skausmas" (pažod.).

p. 201
...savo pilvo japoniškai cizorku nepersirėžia – cizorikas (lenk. *czyzoryk*), peiliukas.

p. 202
Toljko piesne nužna krasota, krasotie že i piesen ne nado... (rus.) – „Grožio reikia tik dainai, o grožiui nė dainų juk nereikia..." (pažod. vert.).

p. 203
omnia restaurare in Christo! (lot.) – „viską atnaujinti Kristuje!" (ateitininkų šūkis).
la loi du moindre effort! (pranc.) – menkiausio pasipriešinimo dėsnis.

p. 205
Nikolajus Jevreinovas (Jevreinov; 1879–1953) – rusų režisierius, teatro teoretikas ir dramaturgas. (Dar žr. str. „Rusų dramos teatras Europos teatro raidoje", šio tomo p. 534, 626, 685.)
Besovskoje detstvo – „Padūkusi vaikystė", rusų rašytojo emigranto Aleksejaus Remizovo (1877–1957) pjesė. Jis yra parašęs romanų, dramų, autobiografinių kūrinių.

p. 206
Lukomorje (rus.) – „Jūros įlanka".
Prival komedijantov (rus.) – „Komediantų prieplauka".
Brodiačaja sobaka (rus.) – „Valkataujantis šuo".

Letučaja myšj (rus.) – „Šikšnosparnis", rusų režisieriaus Nikitos Balijevo (1877–1936) teatras.

Mesiac v derevne (rus.) – „Mėnuo kaime", rusų rašytojo Ivano Turgenevo (1818–1883) psichologinė drama (par. 1850), Lietuvoje pastatyta 1957, 1962 m.

Grand spectacle (pranc.) – didis, reikšmingas spektaklis.

Papillon (pranc.) – „Drugelis".

Sergejus Diagilevas (Diagilev; 1872–1929) – rusų teatro veikėjas, baleto impresarijus. 1908 m. įkūrė (su kitais) draugiją „Meno pasaulis". Rengdavo „Rusų sezonus" (1907–1913), simfoninius koncertus, baleto spektaklius (tarp jų Sruogos minimi „Polovcų šokiai" – Aleksandro Borodino „Poloviečių šokiai"). Subūrė trupę „Rusų baletas" (1911–1929), į kurią buvo įtraukti žymiausi tuometinės Rusijos, Prancūzijos menininkai.

p. 207

pereskok čerez byt, čerez stilj (rus.) – „peršokimas per buitį (pasak Sruogos, „būklę"), peršokimas per stilių".

p. 210

raison d'être (pranc.) – buvimo, egzistavimo pagrindas.

p. 214

Mykolas Čechovas – žr. toliau str. „Pastabos apie tiesą ir sceną" (šio tomo p. 317 ir kt.).

p. 218

Jurijus Nazarenko (1904–?) – ukrainiečių žurnalistas, vertėjas. Išvertė ir lietuvių rašytojų (Žemaitės, P. Cvirkos, J. Baltušio) kūrinių, parašė straipsnių apie lietuvių literatūrą.

p. 226

prisposoblenije (rus.) – prisitaikymas.

Apie „Varpus": „Valstybės Drama", *Židinys*, 1930, Nr. 4, p. 365; Vikt. Pr. „Charles Dickenso „Varpai": A. Olekos-Žilinsko pastatymas", LA, 1930, balandžio 12, Nr. 85 (šioje recenzijoje nurodyta, kad Dickenso „Varpų" tekstą „scenai pritaikė *B. S.*").

ŠIO SEZONO „CARMEN" PREMJERA. 1) I publikacija: LA, 1930, lapkričio 8, Nr. 255, parašas *Diotima*.

Operos premjera Valstybės teatre įvyko 1924 m. Libretą vertė Faustas Kirša. Sruoga čia recenzuoja 1930 m. spektaklį.

p. 232

Vincė Jonuškaitė (Zaunienė; Leskaitienė; 1901–1997) – dainininkė (mecosopranas), 1925–1944 m. Kauno Valstybės teatro solistė. Sukūrė apie 50 vaidmenų. Jos Carmen laikoma viena ryškiausių Lietuvos teatro istorijoje.

p. 233

Filipas Maliavinas (Maliavin; 1869–1940) – rusų dailininkas, Ivano Repino (1844–1930) mokinys. Nutapė dekoratyvių valstiečių buities, portretinių kompozicijų. Jo kūriniams būdingos ryškios spalvos, dinamiškumas.

Huberman – čia gal turimas galvoje Bronislawas Hubermannas (1882–1947), lenkų smuikininkas, savitas J.S. Bacho, L. van Beethoveno, J. Brahmso kūrinių interpretuotojas, ne sykį koncertavęs Lietuvoje (pirmąkart 1898).

IŠ PETERBURGO LIETUVIŲ TEATRO ISTORIJOS. 1) I publikacija: LŽ, 1931, sausio 30, Nr. 24.

Plačiau žr. šiame tome spausdinamą studiją „Lietuvių teatras Peterburge" (p. 37–183).

p. 235

Silvestras Baltramaitis (1841– apie 1918) – bibliografas, etnografas. Dalyvavo Sankt Peterburgo lietuvių kultūrinėje ir visuomeninėje veikloje. 1907 m. tapo Lietuvių mokslo draugijos nariu. Parengė reikšmingų lietuvių bibliografijos darbų ir kt.

Juozas Zauka (1862–1943) – knygnešys, meno saviveiklos organizatorius. Platino draudžiamą lietuvišką spaudą. Dalyvavo Sankt Peterburgo lietuvių savišalpos draugijų (daugiausia Mažturčių) veikloje. Rengė lietuviškus vakarus, vadovavo chorui, režisavo, vaidino.

Vincas Matulaitis (1862–1935) – visuomenės veikėjas, valstybės kontrolierius, pedagogas. Sankt Peterburgo lietuvių bendrojo lavinimo kursuose dėstė matematiką. Subūręs šviesuolius, surengė pirmąjį lietuvišką vakarą, kurio metu buvo suvaidinta „Amerika pirtyje". Tai „Petrapilio lietuvių ir žemaičių labdaringosios draugystės" pradžia.

STEDROS KOMEDIJONTAI. 1) I publikacija: *Lietuvos studentas*, 1931, kovo 1, Nr. 5, parašas *Ben. Laučka*.

Stedra – Kauno universiteto studentų teatro draugija, įsteigta 1931 m. vasario mėnesį. Parodė vienintelį spektaklį „Skrajojantis gydytojas", kurį parengė ir kuriame vaidino Romualdas Juknevičius ir Juozas Grybauskas (plačiau žr. Algis Samulionis, *Balys Sruoga*, Vilnius: Vaga, p. 220–223).

p. 241

...drauge su Rubinšteino Tamara – Antonas Rubinšteinas (1829–1894) – rusų kompozitorius, pianistas. Tamara – jo operos „Demonas" (1871, Kaune past. 1921) pagrindinė veikėja.

p. 242

vidna varona po poliotu (rus.) – paukštį pažinsi iš plunksnų.

DRAMOS TEATRO NAUJENYBĖS. 1) I publikacija: *Vairas*, 1931, Nr. 11, p. 356–359, parašas *B.S.*

ŽIUPSNELIS MEDŽIAGOS, PARODANČIOS, KAD P. KIRŠA NEGALI NEI TEATRO „KRITIKAS" RAŠYTI, NEI RIMTAME LAIKRAŠTY SKYRIŲ REDAGUOTI. 1) Autografas: LLTIR, f. 1, b. 3947, 5 p., mašinraštis, be parašo, data: 1932.

Faustas Kirša (1891–1964) – poetas, Lietuvos rašytojų ir žurnalistų sąjungos pirmininkas (1925). Redagavo literatūros ir dailės almanachą *Dainava* su Sruoga, literatūros žurnalus *Baras, Pradai ir žygiai.* Buvo vienas iš „Vilkolakio" teatro steigėjų, rašė tekstus jo vaidinimams. Dirbo LA (redagavo kultūrinį priedą).

p. 249

Ignas Jonynas (1884–1954) – istorikas, diplomatas. Dėstė VDU (1924–1939 ir 1944–1946); profesorius (1932). Svarbiausias veikalas – „Vytauto šeimyna" (1932).

p. 250

Hugenotai – italų kompozitoriaus Giacomo Meyerbeero (1791–1864) opera. Jos premjera Lietuvoje įvyko 1932 m. Pagal tai nustatyta ir rašinio „Žiupsnelis medžiagos..." parašymo data, kurią A. Samulionis spėjo esant 1930 m.

Pivošos „Palanga" – Augustino Griciaus (1899–1972) komedija, pastatyta 1932 m. (išsp. 1974), „Aukso žaismas" – P. Vaičiūno drama.

p. 251

p. Kiršos „pelenuose"... – aliuzija į šio rašytojo satyrinę poemą „Pelenai".

p. 253

Žydė – prancūzų kompozitoriaus J.F.F.E. Halévy opera (1835), Lietuvoje pastatyta 1927 m.

Marijona Rakauskaitė (1892–1975) – operos solistė, dramatinis sopranas. Operoje debiutavo 1924 m. Carmen vaidmeniu. Vėliau sukūrė daug savitų vaidmenų (Toscą, Madame Butterfly, Aidą ir kt.).

TEATRALIŠKI ČINGISKANAI. 1) Autografas*: LLTIR, f. 53, b. 601, mašinraštis su Sruogos taisymais, 6 l., parašas *Fekadeka;* 2) Autografas: MACBR, f. 45, b. 232, mašinraštis, 6 l., parašas *Fekadeka;* data: 1932. Abu autografai yra beveik identiški (nuorašai).

p. 256

...kai klausai „Aidos"... – operos: G. Verdi „Aida", R. Wagnerio „Tannhäuseris", G. Puccini „Tosca", P. Čaikovskio „Pikų dama".

p. 260

driugliūgai – sruogizmas: slunkiai, netikšos.

„MANFREDAS". 1) I publikacija: *7 meno dienos*, 1932, Nr. 81, p. 8–9, parašas *C. Šaltekšnis.*

Byrono „Manfredą“ iš anglų kalbos vertė K. Vairas-Račkauskas, tačiau darbas nepatiko nei A. Olekai-Žilinskui, nei Sruogai, ir šis, remdamasis rusų ir vokiečių vertimais, tekstą išvertė iš naujo. Vairas-Račkauskas, tai sužinojęs, išreiškė nepasitenkinimą JAV laikraštyje *Tėvynė* (1935).

p. 259
filosofinės katapleksijos praraja – turbūt turima galvoje katalepsija, vadinamasis „vaškinis lankstumas“, stingulio pozos, būdingos sutrikusios psichikos žmonėms.

TEATRALINĖS RECENZENTIKOS PĖDSAKAIS. 1) I publikacija: *Skynimai*, 1933, Nr. 1, p. 51–54, be parašo.

p. 265
Aleksandras Ronkus – vienas aktyviausių Sruogos teatro seminaro lankytojų. Minimas jo straipsnis „Teatro recenzentai ir jų uždaviniai“, *Naujoji Romuva*, 1931, Nr. 27, p. 648.

p. 266
Edwardas von Keyserlingas (Keyserling; 1855–1918) – vokiečių rašytojas, studijavęs teisę, filosofiją, meno istoriją. Jo prozai (romanams, apysakoms) būdinga realizmo ir impresionizmo sintezė. Drama „Pavasario auka“ (par. 1900) pastatyta Lietuvoje 1922 m..

L. Wendto formule... – „Negalima iš asilo reikalauti, kad pasakytų ką nors daugiau nei i-a“ (vok.).

SPAUDOS ATAKA PRIEŠ „HAMLETĄ“ 1) I publikacija: *Skynimai*, 1933, Nr. 1, p. 54–58, parašas *B. Sr.*

p. 269
Sir Henry Irving (1838–1905) – anglų aktorius, savo originalia vaidyba atgaivinęs publikos susidomėjimą Shakespeare'o veikalais.

...kas buvo gerai Harricko ar Ščepkino laikais... – Sruogos minimas Harrickas iš tiesų yra *Davidas Garrickas* (Garrick; 1717–1789), anglų aktorius ir dramaturgas. Studijavo literatūrą ir teisę. Teatre debiutavo 1741 m. Ričardo III vaidmeniu ir vėliau išgarsėjo kaip talentingas Shakespeare'o herojų (Hamleto, Karaliaus Lyro, Makbeto, Otelo, Romeo) vaidmenų atlikėjas, tragikas ir komikas. 30 metų dirbo Londono *Drury Lane* teatre, buvo jo direktorius. Parašė apie 40 pjesių, teatro kritikos veikalų.

Michailas Ščepkinas (Ščepkin; 1788–1863) – rusų aktorius. Nuo 1924 m. vaidino Maskvos Mažajame teatre. Sukūrė daug įdomių charakterinių komiškų vaidmenų. (Plačiau žr. str. „Rusų dramos teatras Europos dramos teatro raidoje“, p. 565, „Роль и значение русского театра в развитии мировой театральной культуры“, p. 609–616 ir kt.)

Aleksandrinka – Aleksandros teatras.

„Hamleto" premjera įvyko 1932 m. spalio 11 d. (Rež. M. Čechovas, dail. M. Dobužinskis, komp. J. Gruodis.)

p. 271

Erwin Piscator (1893–1966) – vokiečių režisierius. Buvo įvairių teatrų steigėjas ir vadovas. Gyveno ir dirbo Vokietijoje, Sovietų Sąjungoje, Prancūzijoje, JAV. Sukūrė daug originalių spektaklių (F. Wolfo „Tai Jang atsibunda", B. Brechto „Motulė Kuraž", J.P. Sartre'o „Velnias ir Viešpats Dievas" ir kt.). Turėjo įtakos politinio teatro raidai.

p. 272

ašarotoji <...> *„Nežinomoji"* – Alexandre'o Bissono drama, Valstybės teatre pastatyta 1929 m. (rež. B. Dauguvietis).

p. 273

Halka – lenkų kompozitoriaus Stanislawo Moniuszkos (1819–1872) opera, Lietuvoje pirmąkart atlikta 1848 m.

DRAMOS TEATRO REPERTUARO REIKALU. 1) I publikacija: LA, 1933, birželio 21, Nr. 137, parašas *Balys S.*; 2) II publikacija*: ATIS, p. 147–153.

Apie tai str.: V. Alantas, „Mūsų teatro kelias", LA, 1933, liepos 8, Nr. 151; J.A. Herbačiauskas, „Pastabos", *Naujoji Romuva,* 1933, Nr. 132–133, p. 608; V. Alantas, „Mūsų teatras kryžkelėje", LA, 1934, birželio 2, Nr. 123.

PUBLICISTIŠKAS KLUMPAKOJIS IR BALETO MENAS. 1) Autografas*: MACBR, f. 45, b. 27, mašinraštis, 13 p., be parašo ir datos, tik pradžioje ant atskiro, tokio pat pailgo gelzgano lapo dvi nuorodos: Teatro archyvas ir „Skynimų" atspausdinti rankraščiai; 2) I publikacija: *Skynimai,* 1933, Nr. 1, p. 61–68, parašas *Jonas Vasiliauskas, baleto artistas.* [Dėl K. Banaičio str. „Tema ir variacijos", *Naujoji Romuva,* 1932, Nr. 150.]

Lyginant mašinraščio ir *Skynimuose* atspausdinto straipsnio tekstą, akivaizdu, jog labiausiai redaguoti Sruogos pašmaikštavimai, bravūriškai ir, ko gero, specialiai vartojami barbarizmai, skoliniai (ištrivoję̧s → ištvėręs, dūšia → siela, armoška → armonika, kabakai → smuklės, vienu aršinu → vienu matu, kuriam gi noglui → kuriam gi galui, provincikos vargamistrų → provincinių vargamistrų ir kt.). Šiame tome paliekama Sruogai būdingesnė sutrumpintos priesagos forma „baletninkas" (plg. amatninkas, esesninkas), „Skynimuose" ištaisytas į „baletininką" (kaip vėliau „Dievų miške" „esesninkas" – į „esesininką"). Sakinyje „Jis pripažįsta savo meną, savo būdos pažiūra, o kas liečia svetimo pašiūrę ir būdą, tai jam geriau, kad to viso nebūtų" abejonę kelia žodžio „būdõs" taisymas į „būdo". Sruogos čia, matyt, siekta žodžių žaismo. Yra ir daugiau įvairių nemotyvuotų taisymų.

Kazimieras Viktoras Banaitis (1896–1963) – kompozitorius. Studijavo filosofiją ir meno istoriją. Baigė Leipcigo konservatoriją (S. Karg-Elerto klasė). Nuo 1933 m. dėstė Kauno konservatorijoje, vėliau buvo jos direktorius. 1944 m. emigravo iš Lietuvos.

p. 283
Pavelas Petrovas, Georgijus (Jurgis) Kiakštas (Kekštas), Teodoras Vasiljevas – Valstybės teatre dirbę baletmeisteriai.
von Papenas (*Papen*; 1879–1969) – Hitlerio vyriausybės vicekancleris. 1946 m. Niurnbergo procese teistas kaip karo nusikaltėlis, bet buvo išteisintas.

p. 284
Juk be Didelio ir Petipo... – *Charles-Louis Didelot* (1767–1837), prancūzų šokėjas baletmeisteris. Paryžiaus, Londono teatrų baleto solistas, vėliau Sankt Peterburgo Marijos teatro choreografas ir pedagogas. Rusijoje pastatė apie 40 baletų. *Marius Petipa* (1819–1910), rusų baletmeisteris. Prancūzų kilmės. 1847–1855 m. Peterburgo Marijos teatro baleto trupės solistas, vėliau vyriausiasis baletmeisteris. Jo kūrybinei manierai būdinga muzikos ir choreografijos darna, fantazijos žybsniai, naujoviški divertismentai.
Neblagodarnaja! – promolvil dub jej tut (rus.) – „Tu nedėkinga! Ąžuolas pasakė jai" (Ivano Krylovo pasakėčia „Kiaulė ir ąžuolas").

p. 286
Marinka – Sankt Peterburgo Marijos teatras.

[TEKSTAI „LIETUVIŠKAJAI ENCIKLOPEDIJAI]:

ANTRAKTAS. 1) I publikacija: LE, 1933, t. 1, p. 779–780, parašas *B.S.*

ATTITUDE. 1) I publikacija: LE, 1934, t. 2, p. 26–27, be parašo (str. sąraše: *B. Sruoga*).

CIRKAS. 1) I publikacija: LE, 1937, t. 5, p. 595–602, be parašo (str. sąraše: *B. Sruoga*).

COMMEDIA DELL'ARTE. 1) I publikacija: LE, 1937, t. 5, p. 732–738, be parašo (str. sąraše: *B. Sruoga*).

GOLDONI KAROLIS. 1) I publikacija: LE, 1941, t. 9, p. 258–259, parašas: *B. S.*

PASTABOS APIE TIESĄ IR SCENĄ. 1) I publikacija*: *Akademikas*, 1934, Nr. 5, p. 56–59, parašas *B. S.*; 2) II publikacija: *Teatrinės minties pėdsakais*, kn. 2, sudarė ir parengė Antanas Vengris, Vilnius, 1982, p. 111–115 (fragmentai, parengti Algio Samulionio); 3) III publikacija*: ATIS, p. 154–161.

p. 312

Я на ветер... (rus.) – „Į vėją nukreipiau aš vairą ir kaip žuvėdra be atodairos, beprotiškai myliu gyvenimą" (pažod. vert.). *Anot laureato...* – Ivanas Buninas (Bunin; 1870–1953), Sruogos mėgstamas rašytojas, 1933 m. gavo Nobelio premiją.

lazzi (it. lazzo – lazdas, pokštas) – italų *commedia dell'arte* mėgstami triukai, komiškos improvizacijos, bufoninės scenelės.

p. 316

Jakobas Masenas (Masen; 1606–1681) – belgų poetas ir filologas, jėzuitų teatro ideologas ir teoretikas.

p. 319

Michailas Čechovas (1891–1905) – rusų aktorius ir režisierius, MDT I studijos vadovas. 1928 m. emigravęs iš Rusijos, vaidino, statė spektaklius, buvo teatro pedagogas Vakarų Europoje, Amerikoje. 1932–1933 m. Kauno Valstybės teatre režisavo W. Shakespeare'o „Hamletą" ir „Dvyliktąją naktį", N. Gogolio „Revizorių". Parašė keletą knygų apie aktorinį meną.

LITEWSKI TEATR DRAMATYCZNY. 1) I publikacija: *Wiadomości literackie*, 1934, 25 marca, Nr. 12.

Min. straipsniuose: „Lietuvių šių dienų kultūrai rengiamas specialus *Wiadomości literackie* numeris", *Naujoji Romuva*, 1933, Nr. 149–150, p. 909, be parašo; A. Venclova, ir *Wiadomości Literackie*, skirtas Lietuvai", LŽ, 1934, balandžio 14, 16, Nr. 85, 86; S. Povilavičius, „*Wiadomości Literackie*", LA, 1934, balandžio 20, Nr. 89, parašas *Stp. Vykintas*; A. Venclova, „Dar dėl *Viadomošci Literackie*", LŽ, 1934, balandžio 28, Nr. 97.

DRAMOS TRAGEDIJA. 1) I publikacija: *Literatūros naujienos*, 1935, kovo 15, Nr. 6, parašas *B. S.*; 2) II publikacija: ATIS, p. 162–168.

p. 333

Habima – teatro studija „Habimah", įsikūrusi 1918 m. Maskvoje, vaidinusi hebrajų kalba. Geriausias jos spektaklis – „Hadibukas", kurį režisavo J. Vachtangovas (plačiau žr. Sruogos str. „Žydų vaidybos studijoje", R 10, p. 395–396 ir kt.).

KELETAS PASTABŲ DĖL TEATRO IR KRITIKOS SANTYKIŲ. 1) I publikacija*: *Židinys*, 1936, Nr. 1, p. 28–37; 2) II publikacija: „Keletas pastabų dėl teatro ir kritikos santykių:Atspaudas iš *Židinio*, 1936 m. 1 nr.", Kaunas, 10 p.; 3) III publikacija*: ATIS, p. 169–178.

LLTIR saugomas mašinraštis „Keletas pastabų dėl teatro ir kritiko santykių" (f. 1, b. 3952), kuriame Sruoga lakoniškai komentuoja savo straipsnio teiginius, užkliuvusius kritikams, savaip polemizuodamas su jais. Nurodyti puslapiai – publikacijos *Židinyje* (Dramos Sukakt., 1935.II.19):

28 p.

„Nėra ir negali būti teatro be visuomenės, be publikos. Publika aktorių įelektrina jėgas ir sielą. Čia jam rodosi, kad labai svarbu surasti vidinis kontaktas su publika.

29 p.

Teatras turįs rūpintis surasti vaidintojų ir publikos kontaktą.

Svarbu, „kad tokiam kontaktui publika jau iš anksto būtų pasiruošusi ar būtų paruošta"... Seniau buvę lengviau surasti bendrą kalbą su publika, o dabar šiokią dieną sceną su visuomene jungia spauda, bet jos vardu rašo kritikai, recenzentai, reporteriai... „Teisybė, plačioji visuomenė ne visuomet juos laiko savo atstovais"... „Pripažįsta visuomenė tuos rašytojus ar nepripažįsta, bet jie vis tiek kalba visuomenės vardu"... Jie gali į padanges kelti, bet gali būti ir duobkasiai.

30 p.

„Jie gali padaryti daug gera, bet bloga padaryti jie gali daug daugiau".

„Teatro kritikas neišvengiamai turi būti panašus į tą bernužėlį, kuris nusprendė išnagrinėti meilės jausmą... Jis pats turi įsimylėti". Bet įsimylėjęs nebegali kritikuoti. Tačiau „Vos pradeda tą jausmą kritiškai analizuoti, žiūrėk, meilės ir pėdsakų nebeliko. Panaši ir teatrinio kritiko padėtis"... „teatro kritikas [...] turi elgtis, kaip įsimylėjęs bernužėlis". Jei kritikas šaltai priims, meilės nebebus.

[J.] Šalteniui

Koks jis bebus pergyvenimų teisėjas, jei jis tyčia stengiasi tų pergyvenimų nematyti ir nejusti? Pasiduoda kritikas scenos įtakai – blogai jam išeina; nepasiduoda – dar blogiau: jis nustoja teisės apie spektaklį kalbėti, nes jo dvasia nebuvo spektaklyje".

32 p.

Recenzentas turįs būti poetas (tik ne dramaturgas J. P.). „Recenzuoti baisiai greitai vykstantį gyvenimą, tai juk ne juokai".

„Besivadovaudamas savo skoniu kritikas turi spręsti, kas scenoje buvo blogo, o kas gera – kito pagrindo jo sprendimams nėra. O juk kiek žmonių, tiek ir skonių. Kiekvienas turi teisės ginti savo skonio pirmenybę, dėl skonio nesiginčijama". Bet skonis turi remtis tam tikru pagrindu, dėsniais.

33 p.

„Rašo paprastai recenzijas, kas tik netingi, kas turi pažįstamą redaktorių, blogai nusiteikusį".

35 p.

Apie analfabetus, bet nachališkus kritikus Sruoga sako: „Ir toks kritikas pasišauna mokyti ir teatro žmones, ir visuomenę"... B.S., atmesdamas Pilypų iš kanapių sprendimus, sako:

36 p.
Magistre dixit: to gana, mok[ytojas] geriau žino, reikia jo klausyti.

37 p.
Pataria recenzijų neskaityti. Baigia apeliuodamas į sąžinę.
... „puolamasai ginklas dažniausiai – nuodingos dujos". „Čia netenka minėti tų kritikų rašeikų, kurie eina teatrinių piratų pareigas,– rašo recenzijas, pasiremdami giminystės ryšiais, išlygina senas sąskaitas, vietoj rašalo vartoja vaišingąjį skystymą".
Iš viso atrodo, kad tik Sruoga gali būti kritikas tobulas ir... tik savo veikalų...

p. 339
Christianas Friedrichas Hebbelis (Hebbel; 1813–1863) – vienas žymiausių XIX a. vokiečių dramaturgų. Jo estetinėms pažiūroms turėjo įtakos G.W. Hegelio, F.W.J. Schellingo, A. Schopenhauerio filosofija. Pagrindinė dramų tema – tragiškas individo (stiprios asmenybės) ir visuomenės santykis, atsiskleidžiantis vykstant istoriniams lūžiams. Svarbiausi dramos kūriniai: tragedijos „Judita" (1841), „Marija Magdalietė" (1844), „Erodas ir Mariamnė" (1850), „Agnesė Bernauer" (1855), draminė trilogija epo „Nybelungai" (1862) motyvais. Yra parašęs filosofinių eilėraščių, novelių, epigramų.

p. 339
„Čajka" – Antono Čechovo (1860–1904) „Žuvėdra" (par. 1896).
Jaunimo sąjunga – Henriko Ibseno (1828–1926) komedija (dabartinis pavad. „Jaunimo lyga"), žyminti naujo, realistinio, jo kūrybos laikotarpio pradžią.

p. 342
Čackis – Aleksandro Gribojedovo (1795–1829) komedijos „Vargas dėl proto" pagrindinis veikėjas.
Franzas Grillparzeris (Grillparzer; 1791–1872) – vienas žymiausių austrų dramaturgų. Jo draminė kūryba žanriniu požiūriu gana įvairi: romantinės, lyrinės dramos („Pramotė", 1817, „Jūros ir meilės bangos", 1831), istorinės tragedijos („Karaliaus Otokaro sėkmė ir žūtis", 1823), „Brolių Habsburgų nesantaika", 1825–1848), trilogija „Aukso vilna" (1821) ir kt. Yra parašęs estetikos traktatų, novelių, poezijos.

VAIKŲ TEATRAS. 1) I publikacija*: *Vakarai*, 1936, kovo 27, 28, 31, balandžio 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 12, Nr. 73, 74, 76, 78–85; 2) II publikacija: GG, p. 293–315.

p. 358
Charles Lalo (1877–1953) – prancūzų estetikas. Sorbonos profesorius. Parašė daug veikalų, kuriuose rėmėsi ir sociologistine Emile'io Durkheimo bei jo mokyklos atstovų filosofija. Tarp jų: „Menas ir socialinis gyvenimas" (1921),

„Estetikos pradmenys" (1925), „Menas toli nuo gyvenimo" (1939), „Menas šalia gyvenimo" (1942) ir kt.

p. 361

garsus aktorius Harrickas – žr. šio tomo str. „Spaudos ataka prieš ‚Hamletą'" paaiškinimus, p. 665).

Constant-Benoît Coquelin (1841–1909) – prancūzų aktorius, vadintas *Coquelin ainé* (Koklenu vyresniuoju). Vaidino *Comédie-Française* teatre. Buvo puikus Molière'o veikėjų interpretatorius. Parašė knygų apie vaidybos meistriškumą: „Menas ir aktorius" (1880), „Menas sakyti monologą" (1884) ir kt. Sruoga dažnai mini šį aktorių savo straipsniuose ir jį cituoja (žr. str. „Teatro revoliucija", R 10, p. 95, 110, 113, 114, šio tomo p. 555 ir kt.).

Pavelas Močialovas (Močialov; 1800–1848) – rusų aktorius. (Jo mokytojas – tėvas, taip pat aktorius S. Močialovas.) Vaidino Maskvos imperatoriškuosiuose teatruose, nuo 1924 m. – Maskvos Mažajame teatre. Pagrindiniai vaidmenys: Ferdinandas (F. Schillerio „Klasta ir meilė", 1828), Čackis (A. Gribojedovo „Vargas dėl proto", 1831), Otelas, Hamletas, Karalius Lyras, Ričardas III, Romeo (Shakespeare'o dramų herojai) ir kt. (Dar žr. šio tomo p. 566, 608.)

p. 362

Johnas Websteris (Webster; 1580–1630) – anglų dramaturgas. Jo tragedijos „Annabella ir Giovanni" režisierių skirtingomis interpretacijomis ne sykį Sruoga grindė savo teiginius apie scenos meno tikroviškumą ir estetiką (žr. studiją „Vaičiūno dramaturgija", R 7, p. 395, „Teatro revoliucija", R 10, p. 95–96 ir kt.).

p. 366

Batuotas katinas – Ch. Perrault pasaka su baletu, inscenizuota ir režisuota E. Žalinkevičaitės, pastatyta Valstybės teatre 1936 m.

TEATRO ISTORIJAI. 1) Autografas*: LNMB RKR, f. 9, b. 196, rankraštis, 27 p. (pailgi siauri lapeliai, rašyti blankiu mėlynu rašalu, gana nemažai redaguoti autoriaus); pirminis pavadinimas „Dramos meno devalvacija: Apžvalginės pastabos" nubrauktas ir juodu rašalu įrašyta: „Teatro istorijai", be parašo ir datos; 2) Autografas*: LNMB RKR, f. 9, b. 197, mašinraštis (ryškaus violetinio šrifto), 19 p. + 1 (kelių pastraipų pabaiga, pridurta vėliau kito šrifto mašinėle), rankraščio tęsinys, prasidedantis 5-u skyreliu „Dramos repertuaro brasta", trumpintas rengiant spaudai, parašas *Balys Sruoga* nubrauktas; 3) Autografas: LTMKM, A 209, b. 10, mašinraštis (nuorašas), 10 p., beveik identiškas autografui LNMB RKR, f. 9, b. 197, tik be pabaigos (+ 1 p.); 4) I publikacija: *Literatūra*, 1936, Nr. 2, p. 15–17; čia spausdinamas rankraštis (LNMB, f. 9, b. 196). Uždraudus leisti *Literatūros* almanachą (Nr. 3), antra straipsnio dalis liko nespausdinta.

p. 372
Sulaužyta priesaika – P. Vaičiūno drama, pastatyta Valstybės teatre 1935 m.

p. 375
pirmtakūnas – pirmtakas.

p. 378
Kačialovas – žr. plačiau str. „Rusų dramos teatras Europos teatro raidoje" (žr. šio tomo p. 683 paaiškinimus).

p. 394
Na šipke vsio spokojno... (rus.) – čia: „aukštybėse viskas ramu".
Iskusstvo – eto vzdoch... (rus.) – „Menas – tai liaudies atokvėpis po darbo dienos. Fizinis darbas liaudžiai yra tik pasirengimas meninei kūrybai. Lietuvių valstybinis teatras pamažu traukiasi nuo formalizmo ir grįžta prie realistinio teatro, gyvo žmogaus teatro. Vadovaujantis tokiu užmoju vyksta šio sezono darbas" („Sev. večerom", 221 num.).

p. 396
Anatolijus Koni (1844–1927) – žymus rusų teisininkas, literatas, teismo oratorius. 1918–1922 m. Petrogrado universiteto teisės profesorius. Demokratinių principų šalininkas. Yra parašęs „Apybraižas ir prisiminimus" (1906), „Gyvenimo kelyje" (5 t., 1912–1929) ir kt. Dar žr. šio tomo p. 424.

PROVINCIJOS TEATRAS. 1) I publikacija: Valstybės teatro Klaipėdoje: 1931–1936: Klaipėdos Valstybės Teatro aktorių kolektyvo leidinys, Klaipėda, 1936, p. 8–11.

FUTBOLAS, DVASIOS STERILIZACIJA AR KŪRYBA? 1) Autografas*: LTMKM, A 210, b. 11, mašinraštis (paantraštė: „Niekam nereikalingos pastabos aplink dramos reikalus"), parašas *B. S.*; 2) I publikacija*: *Naujoji Romuva*, 1937, Nr. 41, p. 731–736, parašas *B. S.* [Dėl straipsnio polemizuota: B. Dauguvietis, „Teatro ir kritikos užkulisy", *Vairas*, 1937, Nr. 12, p. 461–466]; 3) II publikacija*: ATIS, p. 179–191.

Mašinraščio ir publikacijos tekstai beveik nesiskiria. Mašinraštyje vienur kitur esama nereikšmingų redakcinių taisymų, trumpinimų.

p. 405
Pabaltijo – Sruogos rankraštyje *Pabaltės.*

p. 407
Turimi galvoje tuo metu Valstybės teatre rodyti spektakliai: Maurice'o Hennequino ir B. Coolier'o „Pirmas skambutis", Valterio Zonbergo „Jaunieji daržininkai", Františeko Langero „Kupranugaris pro adatos skylutę", Petros Vulpijaus „Šuolis aukštyn", Adolphe'o Philippe'o Dennery (D'Ennery) ir Eu-

gène'o Cormono „Dvi našlaitės", Rūdolfo Blaumanio „Siuvėjų dienos Silmačiuose".

...su vyriausiuoju chaltūros meisteriu Kriaučiuku Motiejumi – aliuzija į Kazio Binkio (1893–1942) humoristinę poemą „Kriaučių Motiejų" ir jo autorių.

p. 415

...Dūzės ar Jermolovos žiūrint – dramatiškų psichologinių vaidmenų atlikėjos: garsi italų aktorė *Eleonora Duse* (1858–1924), turėjusi savo trupę, su kuria gastroliavo įvairiose šalyse, ir *Marija Jermolova* (1853–1928), viena žymiausių rusų aktorių tragikių, vaidinusi Maskvos Mažajame teatre, sukūrusi apie 300 vaidmenų.

p. 418

Boriso Dauguviečio raštas apie Šeiniaus veikalą – reakcija į Liudo Giros recenziją apie Igno Šeiniaus komediją „Diplomatai" (LA, 1937, rugsėjo 22, Nr. 430), kurią režisavo B. Dauguvietis (L. Gira, „Drama pradėjo sezoną: I. Šeiniaus „Diplomatai" Valst. Teatre Kaune, IX.18", LA, 1937, rugs. 20, Nr. 4). L. Gira kaltino režisierių visai nesupratus kūrinio. Nepatenkintas spektakliu buvo ir veikalo autorius. Spaudoje užvirė diskusija. B. Dauguviečio režisūrą kritikavo: B. Babrauskas (*Vairas*, 1937, Nr. 10, p. 172–174), J. Graičiūnas ir A. Jasiūnas (*Literatūros naujienos*, 1937, Nr. 8, p. 12), A. Rūkas (*Kultūra*, 1937, Nr. 9, p. 528–530) ir kt.

TEATRO REFORMOS REIKALU. 1) Autografas*: LTMKM, A 208, b. 9, mašinraštis, 11 p., kur ne kur taisytas Sruogos ranka, parašas BALYS SRUOGA; 2) I publikacija: *Akademikas*, 1937, Nr. 20, p. 428–432.

APIE MENĄ PAGAL NOSĮ. 1) Autografas*: LTMKM, A 211, b. 13, 9 l., mašinraštis, Sruogos redaguotas, parašas *Morkus Dilgelė*; 2) I publikacija*: *Akademikas*, 1938, Nr. 18, p. 387–390, parašas *B. S-ga*; 2) II publikacija: ATIS, p. 192–198.

p. 431

servus reginae (lot.) – karalienės tarnas *servus plebis* (lot.) – liaudies tarnas.

p. 434

Jevdokija Nagrodskaja (1866–1930) – rusų rašytoja, erotinių romanų autorė.

Anastazija Verbickaja (1861–1928) – rusų rašytoja, prozininkė ir dramaturgė.

Aleksandras Vertinskis (Vertinskij; 1889–1957) – rusų kino aktorius, estrados dainininkas (nuo 1915). 1919 m. emigravo į Vakarus. 1943 m. grįžo į SSRS.

TEATRAS! QUO USQUE TANDEM?.. 1) I publikacija: *Naujoji Romuva*, 1938, Nr. 39, p. 717–723, parašas *Vincas Steponavičius*. Red. prierašas: „Nors teatro klausimu buvo daug rašyta, bet jis tebėra aktualus kaip buvęs. Todėl dar dedame artisto V. Steponavičiaus straipsnį, už kurį visą atsakomybę paliekame autoriui".

Į publikaciją netrukus reagavo Borisas Dauguvietis („Vieno straipsnio istorija“: Režisieriaus B. Dauguviečio atsakymas V. Steponavičiui, *Mūsų kraštas*, 1938, spalio 27, Nr. 43). Jis užsimena apie straipsnio autorius, slypinčius už Steponavičiaus parašo: „Straipsnio paskatos ir priežastys daugiau negu aiškios: atleistas iš teatro artistas susidėjo su kitu atleistu iš teatro tarnautoju, prie jų prisidėjo dar keletas aukštai kvalifikuotų teatro teoretikų, jie nusprendė „išlieti“ visą savo per ilgus metus susikaupusią tulžį, išniekinti įstaigą, kurioje juodu tarnavo, ir gerai „įpilti“ tam, kurs buvo jų atleidimo priežastis – būtent – teatro direktoriui. Dalykas senas, dažnai kartojamas ir visiems suprantamas. Ypač mums, kauniškiams ir teatralams, nes mes puikiai žinome, kodėl dūmai rūksta ir kas tuos dūmus leidžia“. Iš straipsnio pamfletinio stiliaus, kompozicijos ir daugybės kitų požymių nesunku atpažinti, kad pagrindinis rašinio autorius yra Balys Sruoga. Kartais savo straipsnius jis pasirašydavo ne tik slapyvardžiais, bet ir žinomų aktorių, kultūros žmonių pavardėmis, tikriausiai su jais dėl to susitaręs. (Žr. str. „Publicistiškas klumpakojis ir baleto menas“, pasirašytą baleto artisto *Jono Vasiliausko*.)

Quo usque tandem...? (lot.) – sutrumpintas Cicerono posakis: *Quo usquem tandem, Catilina, abutere patientia nostra?* / „Ar ilgai pagaliau, Katilina, piktnaudžiausi mūsų kantrybe?“

p. 442

Wo stinkt der Hund begraben (vok.) – „Kur smirdi šuo užkastas“.

p. 444

Ernani, Otello – italų kompozitoriaus G. Verdi operos.

p. 450

Valerija Barsova (tikr. Vladimirova; 1892–1967) – rusų dainininkė (sopranas). Buvo V. Nemirovičiaus-Dančenkos teatro, Maskvos Didžiojo teatro solistė. Gastroliavo įvairiose šalyse, Lietuvoje (pirmąkart 1931).

Albert Coates (Kouts; 1882–1953) – anglų dirigentas ir kompozitorius. 1911–1919 m. Sankt Peterburgo Marijos teatro dirigentas.

Mikalojus Malko (1883–1961) – rusų dirigentas. 1909–1918 m. dirbo Marijos teatre. Vėliau – Vakarų Europoje, JAV, Australijoje. Gastroliavo Lietuvoje (nuo 1910).

Emil Cooper (Kuperis; 1877–1960) – Odesos, Kijevo operos teatrų, „Rusų sezonų“, Marijos teatro, Rygos operos teatro, vėliau – Čikagos operos, Niujorko *Metropolitan Opera*, Londono *Covent Garden*, Milano *La Scala* dirigentas. Gastroliavo Lietuvoje (pirmąkart 1929).

p. 453

Jonas Dambrauskas (1892–1982) – kompozitorius, dirigentas, vargonininkas, chormeisteris. Redagavo ir instrumentavo M. Petrausko operą „Eglė žalčių karalienė“. Per premjerą 1939 m. pats ją dirigavo.

Marta – vokiečių kompozitoriaus Friedricho von Flotowo (1812–1883) opera, Lietuvoje pastatyta 1935 m.

Lohengrinas – plačiau žr. str. „Lohengrinas", R 10, p. 209–219, 431–444.

Undinė – čekų kompozitoriaus Antonino Dvořako (1841–1904) opera (1855; pagal A. Puškino kūrinį), pastatyta Valstybės teatre 1937 m. (rež. P. Oleka).

Meilės daina – muzikinė pjesė (pasak Sruogos, „operečiukė"), pastatyta 1938 m. pagal Heinricho Berte's „Trijų mergelių namus". Muzika – Franzo Schuberto.

STANISLAVSKIS PALIKUONIMS. 1) I publikacija*: *Židinys*, 1938, Nr. 11, p. 525–547; 2) II publikacija: R VI, p. 445–483; 3) III publikacija*: ATIS, p. 199–222.

p. 459

Vladimiras Nemirovičius-Dančenka (Nemirovič-Dančenko; 1858–1943) – rusų režisierius, rašytojas. Drauge su Stanislavskiu įsteigė Maskvos Dailės teatrą, iki gyvenimo pabaigos buvo vienas jo vadovų ir režisierių. Vėliau įkūrė muzikos studiją, ilgainiui tapusią muzikiniu teatru). Stengėsi reformuoti rusų teatrą, turėjo įtakos jo raidai. Diegė jame Stanislavskio metodus. Pastatė daug rusiškų klasikos veikalų. Buvo ištikimas sceninio meno tikroviškumui. Spektakliams būdinga vaidybos, muzikos ir scenografijos sintezė. Parašė teatro teorijos ir kritikos veikalų, prozos kūrinių.

p. 461

Glikerija Fedotova (1846–1925) – viena didžiausių rusų psichologinio realistinio teatro aktorių. Vaidino Maskvos Mažajame teatre. Sukūrė įsimintinus vaidmenis A. Ostrovskio ir Shakespeare'o pjesių spektakliuose.

Michailas Ščepkinas (Ščepkin; 1788–1863) – žymus, plataus diapazono rusų aktorius, buvęs baudžiauninkas. Vaidino Maskvos Mažajame ir kt. teatruose. Buvo įkūręs savo trupę. Raiškių charakterinių vaidmenų kūrėjas. Turėjo įtakos rusų teatro realistinės psichologinės mokyklos raidai. (Plačiau šio tomo str. „Rusų dramos teatras Europos teatro raidoje", p. 565–573 ir „Роль и значение русского театра в развитии мировой театральной культуры", 607–613 ir kt.)

p. 474

Hans Sachs (1494–1576) – vokiečių poetas ir dramaturgas, 63 tragedijų ir 65 komedijų autorius. (Smulkiau žr. str. „Naujos idėjos teatro moksle", R 10, p. 264–273.)

p. 487

Bernhardas Kellermannas (Kellermann; 1879–1951) – vokiečių rašytojas, išgarsėjęs romanais „Tunelis" (1913, liet. 1923), „Lapkričio devintoji" (1920, liet. 1938, 1962), „Mirties šokis" (1948, liet. 1958).

[FIODORAS ŠALIAPINAS].1) Autografas*: LTMKM, A 213, b. 14, mašinraštis (Sruogos mašinėle I egz.), 3 l.; 2) I publikacija: įvadas kn. F. Šaliapinas, *Mano gyvenimas*, Kaunas, 1938, p. 5–8; 3) II publikacija: R VI, p. 484–487.

MŪSŲ TEATRO RAIDA. 1) Autografas*: LTMK, A 206, b. 7, mašinraštis, 32 p.; 2) I publikacija*: *Lietuva: 1918–1938*: leidinys 20 metų Lietuvos nepriklausomybės sukakčiai paminėti, Kaunas, 1938, p. 211–236; 3) II publikacija: *Teatrinės minties pėdsakais*, kn. 2, 1969, p. 344–349 (fragmentas, parengtas A. Samulionio); 3) III publikacija: ATIS, p. 223–248.

p. 492
ad hoc (lot.) – šiuo atveju.

p. 496
Maironio 3 – pernumeravus namus, Maironio 11.
Stasys Šilingas (1885–1962) – teisininkas, valstybės veikėjas, spaudos darbuotojas. Turėjo neabejotiną rašytojo talentą, tačiau lietuvių literatūroje reikšmingus pėdsakus paliko savo organizacine veikla. Jis labai daug prisidėjo prie lietuvių kultūros raidos. Rūpinosi M.K. Čiurlionio kūrybos išsaugojimu, buvo vienas Čiurlionio kuopos (prie Lietuvių Dailės draugijos), almanacho „Pirmasai baras" (1915) steigėjų. Buvo savitas eseistas mąstytojas, kėlęs ir svarstęs literatūros, kultūros ir estetikos, laisvės ir individualizmo problemas. 1916 m. rusų spaudoje paskelbė str. „Socialinės-psichologinės lietuvių literatūros prielaidos". Tapęs Demokratinės tautos laisvės santaros partijos veikėju, įsteigė savaitraštį *Santarą* ir redagavo jos literatūrinį-meninį priedą *Pradalgiai*, kuriame spausdino užsienio rašytojų, poetų, filosofų vertimus. Buvo vienas iš Lietuvos Meno Kūrėjų draugijos (1920) organizatorių, aktyvus meno ir literatūros reikalų tvarkytojas, kartu su garsių rašytojų ir menininkų grupe, įsteigęs Lietuvos teatro draugiją, o prie jos – Jaunųjų teatrą, labai savitai 1933–1934 m. pasireiškusį.

p. 503
Fiodoras Komisarževskis (Komissarževskij; 1882–1954) – rusų teatro režisierius, teoretikas, pedagogas, dailininkas. (Plačiau žr. str. „,Visi žmonės' Tautos teatre", R 10, p. 138–140 ir kt.)

p. 505
...viduramžiškos moralitė „Visi žmonės" pastatymas – F. Komisarževskio „viduramžių misterija", kurią vertė, inscenizavo ir 1924 m. Tautos teatre pastatė rež. A. Sutkus.

p. 509
ne silpniau už Tichomirovo „Pakalnę" – rusų režisierius N. Tichomirovas, 1927–1928 m. dirbęs Valstybės teatre, pastatė dvi operas: G. Verdi „Aidą" ir E. d'Albert'o „Pakalnę" (kt. pavad. „Slėnis").
Riteris Budėtojas – S. Čiurlionienės-Kymantaitės draminė poema, pastatyta 1931 m. Režisierius – A. Oleka-Žilinskas.
Sabbatai Cevi – J. Żuławskio drama, pastatyta 1931 m. Režisierius – B. Dauguvietis.

Tvanas – Juliano Henningo Bergerio pjesė, pastatyta 1931 m. Režisierius – B. Dauguvietis.

Borisas Suškevičius (Suškevič; 1887–1946) – rusų režisierius, aktorius, pedagogas, psichologizmo teatre diegėjas. Vaidino ir režisavo MDT, MDT I studijoje, vėliau – kituose teatruose.

„Revizoriaus" pastatymu visų daugiausia rūpinosi „Segodnės" žydeliai... – kaip teigia A. Samulionis, dienraštyje *Сегодня* recenzijų apie Valstybės teatro „Revizorių" aptikti nepavyko. Tačiau anoniminėje informacijoje „‚Ревизор' Гоголя в Литовском Госуд. Театре" (*Сегодня*, 1933, 1 окт. № 270, p. 8) rašoma, jog pjesė Kaune buvo realizuota „ne tik prieštaraujant nusistovėjusioms tradicijoms, bet ir pažeidus tam tikrus autoriaus nurodymus"; užtat spektaklis gluminęs ir kėlęs daug ginčų bei priekaištų. Panašūs kaltinimai po kiek laiko pakartoti redakcijos prieraše prie M. Dobužinskio straipsnio „О постановке ‚Ревизора' в литовском госуд. театре": pastatymas „savo utriruotumu sukėlė daug nepritarimo ir priekaištų Čechovo adresu" (*Сегодня*, 1933, 17 окт. № 286, p. 6). Dar kategoriškesnė yra recenzija „Ревизор дыбом", slapyvardžiu *Скифъ* paskelbta su rygiške *Сегодня* daug kuo susijusiame Kauno laikraštyje *Эхо* (1933, 28 сент. № 269). Be teatrinio pobūdžio priekaištų (artistai kalbėję nesavais balsais, forsavę, „mejerholdiškumas" buvęs blogo tono), spektaklis čia smerkiamas ir politiniu aspektu: „Aišku, „Revizorius" – satyra apie Nikalojaus I Rusiją. Bet satyra-groteskas, kurį parodė scenoje, įžeidžia kiekvieną, kam brangi rusų kultūra". Visa tai, matyt, ir turėjo galvoje B. Sruoga. Spektaklio scenografas M. Dobužinskis aukščiau minėtame straipsnyje, skųsdamasis dėl recenzijų apie Valstybės teatro pastatymą tendencingumo, taip pat gina M. Čechovo traktuotę (vaidinti šią pjesę „jaukiais ir minkštais tonais" būtų tikras falšas), drauge primena iš anksto perspėjantį N. Gogolio atsaką tiems, kurie, prisidengę patriotizmu, bandys įžvelgti „Revizoriuje" „pasišaipymą iš Rusijos" (žr. Balys Sruoga, *Apie tiesą ir sceną*, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Scena, p. 281).

p. 510

...į vertingą jaunąjį teatrą – turimas galvoje Jaunųjų teatras.

Dėdės Tomo lūšnelė – JAV rašytojos H.E. Beecher-Stowe (1811–1896) romanas (vėliau prigijęs pavad. „Dėdės Tomo trobelė"), kuriuo ji pelnė pasaulyje didelį populiarumą. Šio romano inscenizacija rodyta Lietuvos teatruose (1933, 1940, 1949, 1954).

p. 513

Juzefas Herbačevskis – Juozapas Albinas Herbačiauskas (1876–1944), literatūros kritikas, eseistas, prozininkas, 1923–1932 m. Kauno universitete dėstė lenkų kalbą ir literatūrą. Vienas ekspresyviausių ir aktyviausių XX a. I pusės kultūrininkų modernistų. Sruoga dažnai su juo diskutuodavo (yra vadinęs „lietuviškuoju Strindbergu"). Jų konfliktas įsiliepsnojo po 1930 m., kai J. Herbačiauskas

užgauliai pavartojo terminą „sruogizmas", t.y. „manija anonimiškai apsidirbti su priešu, pirmiau gerokai jį apšmeižus" (str. „Mūsų Teatro opiausiu klausimu", *Naujoji Romuva*, 1932, Nr. 16, p. 361). Manoma, jog dėl šių diskusijų J.A. Herbačiauskas turėjęs trauktis iš Kauno universiteto, o galop ir iš Lietuvos.

p. 515
la loi du moindre effort (pranc.) – žr. paaišk. p. 661.

p. 516
...koktu nuo Vienuolyno sienų, Sodininkų, Kriaučiukų Motiejų – aliuzija į L. Camoletti melodramą „Už vienuolyno sienų", V. Zonbergo „Jaunuosius daržininkus", K. Binkio humoristinę poemą „Kriaučiukas Motiejus".

p. 519
panem et circenses (lot.) – duonos ir pramogų (Juvenalis).

BUOŽĖ PRASIŽIOJO. 1) I publikacija*: *Dienovidis*, 1940, Nr. 1, p. 50–56, parašas *Padegėlis Kasmatė*; 2) II publikacija: R VI, p. 488–499; 3) III publikacija*: ATIS, p. 249–256.

p. 522
Чумазый идет... (rus.) – „Apskretėlis eina. Eina ir į klausimą, kas yra tiesa, tvirtai ir be užuolankų atsako: išgertinai ir išsineštinai... Ateis apskretėlis, ateis nuo galvos iki kojų suįžūlėjęs, kibiomis rankomis, alkanu pilvu – ateis ir sumaumos, štai ir viskas".

Minimas V. Rastenio str.: „Ar ten ieškoma teatro ligų priežasties", LA, 1940, sausio 25, Nr. 41, p. 8.

Vincas Rastenis (1905–1982) – teisininkas, žurnalistas, visuomenininkas, politikas. 1939–1940 m. buvo LA redakcijos sekretorius, *Vairo* ir *Jaunosios kartos* specialusis bendradarbis.

p. 525
Metropolis, Lozana – tuometiniai Kauno restoranai.

MELPOMENOS PŪDYMUOSE (*Praeiviškos pastabos*). 1) I publikacija: *Vairas*, 1940, Nr. 1, p. 21–27, parašas *B. S.* (turiny *B. Sruoga*).

p. 533
Melpomena – Melpomenė (Sruoga rašo: Melpomėna), sen. graikų mitologinė būtybė, viena iš devynių mūzų, tragedijos globėja.

Manon – prancūzų kompozitoriaus Julesio Emile'io Frédérico Massenet (1842–1912) lyrinė opera, Lietuvoje pastatyta 1939 m.

p. 535
na vsiakoje čichanije ne nazdravstvuješsia (rus.) – į kiekvieną nusičiaudėjimą neatsiliepsi.

p. 537
flageliantiški apsidūmojimai – iš lot. *flagellans*, save plakantis (*flagellum* – rimbas). Flagelantai – XIII–XIV a. Vakarų Europoje fanatikai asketai, skatinę viešą plakimąsi.

p. 540
Liudas Dovydėnas (1906–2000) – rašytojas, žurnalistas. Už romaną „Broliai Domeikos" (1936) buvo apdovanotas Valstybės premija.

TEATRINIO MOKSLINIMO REIKALU. 1) I publikacija: *Vairas*, 1940, Nr. 5, p. 357–340; 2) II publikacija: ATIS, p. 257–261.

Sruoga dėjo labai daug pastangų, kad universitete būtų įsteigta Teatro meno arba Teatro istorijos katedra, Teatro muziejus. Apie tai žr. tekstus šio tomo skyriuje „Varia" (p. 633–653).

p. 548
Feci, quod... (lot.) – posakio *Feci quod faciant meliora potentes* („Padariau ką galėjau, kas gali, tepadaro geriau") fragmentas.

TEATRO ROMANTIKA. 1) I publikacija: *Kultūros barai*, 1968, Nr. 10, p. 60–61, pratarmę parašė ir str. *Die Romantik des Theater* (1944.V.31) iš vokiečių k. vertė Vytautas Kubilius; 2) II publikacija: kn. *Teatrinės minties pėdsakais*, kn. 2, parengė Antanas Vengris, Vilnius, 1982, p. 115–117 (fragmentai, su Algio Samulionio pratarme); 3) III publikacija: ATIS, p. 262–264.

p. 549
Kaip teigia A. Samulionis, „turimas galvoje straipsnis „Formos dramos teatre beieškant: Šiandieninės premjeros „Vaidiloje" proga" (*Naujoji Lietuva*, 1944, gegužės 4, Nr. 105), pasirašytas J. Zigmanto slapyvardžiu. Jame aptariamos lietuvių teatro raidos tendencijos, pateikiami režisieriaus Jurgio Blekaičio svarstymai Alfred'o de Musset „Marianos kaprizų" (dabar: „Marianos užgaidos") premjeros išvakarėse. Šis straipsnis turėjo būti nusiųstas B. Sruogai lagerin arba bent jau laiške buvo referuotos jo mintys. Tačiau kalbos apie naują „Vaidilos" meninį veidą, tolesnio darbo principus (kameriškumas, romantiškumas etc.) aptinkamos spaudoje ir anksčiau" (žr. „Premjera „Vaidilos" teatre", *Naujoji Lietuva*, 1944, kovo 26, Nr. 73, parašas (AŠ); J. Gorodeckis, „Teatro pagrindų beieškant", *Naujoji Lietuva*, 1944, balandžio 8, Nr. 84–85 ir kt.)". Į J. Zigmanto str. reagavo ir J.A. Šaltenis („Žodis ieškantiems teatre formos, *Naujoji Lietuva*, 1944, gegužės 7, Nr. 108).

p. 552
Nežinau, ar tai Daliai įdomu... – Dalia, mylima Sruogos duktė (g. 1925), neseniai baigusi gimnaziją, iš tiesų labai domėjosi teatru. 1942–1943 m. lankė J. Blekaičio dramos studiją Vilniuje, Kunigaikštienės Birutės gimnazijoje. 1943 m. ji gavo B. Sruogos Teatro seminaro bendradarbės liudijimą.

TIKROVIŠKUMAS VAIDYBOS MENE. 1) Autografas: LLTIR, f. 53, b. 447, rankraščio (laiško) fotostatinė kopija, 2 p., vokiečių k., pavad. *Die Wahrhaftigkeit in der Schauspielkunst,* dedikacija: *Für Mano Dalelė,* parašas *Balys,* data: 5 Juni 1944 (Stutthofo koncentracijos stovyklos antspaudas); 2) I publikacija: *Kultūros barai,* 1971, Nr. 2, p. 63–64 (publikaciją parengė Algis Samulionis, tekstą vertė Bronys Savukynas); 3) II publikacija: ATIS, p. 265–267.

Be straipsnių „Teatro romantika", „Tikroviškumas vaidybos mene", Stutthofe Sruoga dar parašė studiją „Apie estetinę ir anestetinę tikrovę" (autografas: LLTIR, f. 1, b. 5758, 71 p.; publikacijos: *Kultūros barai,* 1967, Nr. 4, p. 45–49 (fragmentai); B. Sruoga, *Verpetai ir užuvėjos,* parengė A. Samulionis, Vilnius: Vaga, 1990, p. 351–381; R 8, p. 423–460; kt. str. var.: *Aidai,* 1955, Nr. 4–5, p. 159–166, pavad.: „Estetinė ir natūralinė tikrovė", žr. R 8, p. 461–478), bei „Apie dramaturgijos pradžiodalas" (*Kultūros barai,* 1979, Nr. 3, p. 67–73, R 8, p. 407–422).

p. 556

Jei Dalelei būtų kas neaišku ir įdomu... – Balys Sruoga, be abejonės, žinojo, kad jo duktė Dalia (tėvo vadinama Dalele, Daliuku) mėgsta teatrą ir būtų studijavusi teatro mokslus. Tačiau Antrojo pasaulinio karo įvykiai ją drauge su motina, garsia istorike Vanda Daugirdaite-Sruogiene (1899–1997), nubloškė į Vokietiją. 1945 m. Dalia tęsė dramos mokslus Detmolde, taip pat J. Blekaičio studijoje. 1946 m. įstojo į Bonos universitetą – studijavo muzikologiją ir meno istoriją, nes specialaus teatrologijos kurso čia nebuvo. 1946–1949 m. lankė teatrologijos seminarą Kölno universitete, kuriam vadovavo žymus teatro istorikas Carlas Niessenas (1890–1969). Beje, C. Niesseną, kaip Teatro mokslo instituto šiame universitete ir Teatro muziejaus įsteigėją, mini ir B. Sruoga str. „Naujos idėjos teatro moksle" (R 10, p. 279). 1949 m. Daliai išvykstant į Ameriką prof. C. Niessenas parinko temą jos doktoratui „Lietuvių teatras Amerikoje". Persikėlusi į JAV, Dalia aktyviai dalyvavo Čikagos lietuvių teatrinėje veikloje. 1962–1985 m. režisavo Sruogos „Užgavėnes bendrabutyje ties Kreivuoju tiltu", 1964 m. – Kosto Ostrausko „Pypkę", 1966 m. – jo „Duobkasius". Dėstė dramos teoriją Čikagos pedagoginiame institute. Su studentais pastatė Sruogos „Baisiosios nakties" ištrauką, Vinco Krėvės „Šarūną"; su Čikagos skautais – Kazio Borutos „Baltaragio malūno" ištraukas, Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės – „Vaivą, Straublį ir Perkūną". 1953 m. su Petru Jurkštu įsteigė „Margučio" radijuje savaitinę literatūros valandėlę „Pelkių žiburėlis", kuriai iki 1977 m. vadovavo. Režisavo ne vieną radijo pastatymą, tarp jų B. Sruogos dramą „Apyaušrio dalia".

RUSŲ DRAMOS TEATRAS EUROPOS TEATRO RAIDOJE. LLTIR, f. 1, b. 5731, mašinraštis su korektūros klaidų taisymais raudonu rašalu (Sruogos ranka), 57 p., parašas *Balys Sruoga,* spėjama data: 1946 m.

p. 555

pasaulioninio turinio – pasaulietiško turinio.

p. 558
Sergejus Solovjovas (Solovjov; 1820–1879) – rusų istorikas, Rusijos istoriografijos pradininkas. Lyginamojo istorinio metodo šalininkas. Tyrė Rusijos ir Vakarų Europos šalių bendrus bruožus, Rusijos savitumus. Vienas svarbiausių jo veikalų „Rusijos istorija nuo seniausių laikų" (29 t., 1851–1880).

p. 561
...komedijoj veikti iš Biblijos knygą Esfirj – turbūt norėta pasakyti, kad komedijoj reikėtų remtis Senojo Testamento Esteros knyga.
laikininkai – amžininkai.

p. 562
Aleksandras Sumarokovas (1717–1777) – rusų rašytojas, pirmojo profesionaliojo rusų teatro Peterburge direktorius. Parašė keliolika komedijų, satyrinių kūrinių, filosofijos, politinės ekonomijos straipsnių. Klasicistinėse tragedijose aukštino protą, smerkė tironus.

p. 565
Kocebu – vokiečių rašytojas, dramaturgas, istorikas *Augustas von Kotzebue* (slap. Friedrich Germanus; 1761–1819). Vienerius metus buvo vokiečių teatro Sankt Peterburge direktorius. Parašė apie 200 pjesių, iš kurių minėtinos „Neapykanta žmonėms ir atgaila" (1789), komedija „Naujoji moterų mokykla" (1811) ir kt. Daugeliui jų būdingas paviršutiniškas humoras, per didelis jausmingumas, patetika.

Aleksandras Gribojedovas (Gribojedov; 1795–1829) – rusų rašytojas, diplomatas. Svarbiausias kūrinys – eiliuota komedija „Vargas dėl proto" (1822–1824, past. 1831, išl. 1862, liet. 1949), ilgai nespausdinta dėl cenzūros draudimo. Pagrindinis veikėjas Čackis – dekabristų šalininkas, asmenybės ir jos teisių gynėjas.

p. 566
Volkovas, Dmitrevskis, Semionova, Karatyginas, genialus Močialovas – *Fiodor Volkov* (1729–1763), rusų aktorius tragikas, vienas iš rusų profesionaliojo teatro kūrėjų, vienas iš pirmojo valstybinio rusų teatro Peterburge (vėliau Puškino dramos teatras) vadovų ir aktorių; *Ivan Dmitrevskij* (1734–1821), žymiausias rusų klasicistinio teatro kūrėjas, režisierius, pedagogas, aktorius, vaidinęs A. Sumarokovo teatro trupėje, Sankt Peterburgo MA narys; *Jekaterina Semionova* (1786–1849), rusų aktorė, vaidino Peterburgo Rusų komedijos ir tragedijos teatre, ypač raiškūs jos sukurti tragiškieji vaidmenys (Marija Stiuart, Antigonė, Fedra ir kt.); *Viačeslav Karatygin* (1875–1925), rusų kompozitorius, muzikologas, vienas Naujosios muzikos vakarų būrelio kūrėjas (1901), parašęs straipsnių apie M.K. Čiurlionį (1912); *Pavel Močialov* (1800–1848), Maskvos imperatoriškųjų teatrų, Mažojo teatro aktorius, sukūręs daug vaidmenų: Otelą, Hamletą, Karalių Lyrą, Ričardą III, Čackį ir kt. (Dar žr. šio tomo p. 671.)

Pavelas Kateninas (Katenin; 1792–1853) – rusų poetas, teatro veikėjas. Dalyvavo 1812 m. kare su Napoleonu I, dekabristų „Gelbėjimo sąjungos" veikloje.

Parašė patriotinės lyrikos, dramų straipsnių. Poetinei kūrybai būdingi romantizmo bruožai. Turėjo įtakos Aleksandrui Puškinui.

p. 567

Michailas Semionovičius Ščepkinas (Ščepkin; 1788–1863) – rusų aktorius, buvęs baudžiauninkas. Vaidino įvairiose trupėse, nuo 1924 m. – Maskvos Mažajame teatre. Sukūrė įdomių charakterinių komiškų vaidmenų (Famusovą A. Gribojedovo komedijoje „Vargas dėl proto", Gorodničių N. Gogolio „Revizoriuje", Orgoną Molière'o „Tartiufe" ir kt.). Buvo realistinės psichologinės rusų teatro mokyklos, grindžiamos S. Stanislavskio sistemos principais, atstovas.

p. 570

Aleksandras Gercenas (Gercen; slap. Iskander; 1812–1870) – rusų rašytojas, visuomenės veikėjas. Su N. Ogariovu leido almanachą „Poliarnaja zvezda", straipsniuose kėlė tautų apsisprendimo idėją, smerkė Lietuvos rusinimo politiką, rėmė 1863 m. sukilimą. Kritikavo utopinį socializmą. Nagrinėjo aplinkos ir asmenybės ryšio problemą. Parašė grožinių kūrinių (apysaka „Daktaras Krupovas", „Šarka vagilė" ir kt.), literatūrinių esė, feljetonų. Svarbiausias veikalas – memuarai „Praeitis ir godos", 8 d., 1855–1868; liet, 4 t., 1958).

Provas Sadovskis (tikr. Jermilov; 1818–1872) – rusų aktorius, vaidinęs įvairiuose Rusijos teatruose, nuo 1939 m. – Maskvos Mažajame teatre. Vadovavosi M. Ščepkino vaidybos principais.

p. 580

Gustavo Modena (1803–1861) – italų aktorius. 1824 m. baigęs Paduvos universitetą vaidino įvairiose trupėse. 1843 m. įsteigė savo trupę. Ypač raiškūs jo herojiniai vaidmenys. Savo emocinga kūryba, kuriai būdinga romantinių ir realistinių elementų dermė, jis prisidėjo prie italų dramaturgijos raidos. Išugdė talentingų aktorių kartą.

André Antoine (1858–1943) – prancūzų aktorius, teatro ir kino režisierius, kritikas. Įkūrė Paryžiuje *Théâtre-Libre*, *Théâtre-Antoine* ir jiems vadovavo. Buvo *Théâtre-Odéon* direktorius. Pastatė L. Tolstojaus „Tamsos galią" (1888, pats vaidino spektaklyje), H. Ibseno „Šmėklas", A. Strindbergo „Freken Juliją", W. Shakespeare'o „Karalių Lyrą" ir kt. spektaklius. Juose siekė psichologinės tiesos, aktorių vaidybos ansambliškumo.

p. 581

Ludwig Chronegk (1837–1891) – vokiečių aktorius ir režisierius, vadovavęs dvaro teatrui Meiningene. (Plačiau žr. šio tomo str. „Stanislavskis palikuonims", p. 462; str. „Teatro revoliucija", R 10, p. 91, ir kt.)

p. 587

Jeanas Mounet-Sully (1841–1916) – prancūzų aktorius tragikas. Nuo 1872 m. vaidino *Comédie-Française* teatre. Pasižymėjo puikia scenine technika, plastišku-

mu. Svarbesnieji vaidmenys: Neronas (J. Racine'o „Britanikas"), Hamletas, Otelas (Shakespeare), Edipas (Sofoklio „Karalius Edipas") ir kt.

p. 587

Réjane (Gabrielle-Charlotte Réju; 1856–1920) – talentinga, subtili prancūzų aktorė, vaidinusi daugelyje Paryžiaus teatrų (*Vaudeville, Odéon*, Didžiajame teatre ir kt.). Vėliau pati įkūrė Naująjį teatrą ir jame vaidino.

p. 589

Julius Bab (1880–1955) – vokiečių teatrologas. Bendradarbiavo Berlyno, vėliau JAV spaudoje. Parašė teatrologijos veikalų: „Vokiečių dramos kronika" (5 t., 1900–1926), „Šiuolaikinis teatras" (*Das Theater der Gegenwart*, 1927), rašytojų ir aktorių biografijų („Vainikai mimui", 1954).

p. 590

Aleksejus Chomiakovas (Chomiakov; 1804–1860) – rusų filosofas, rašytojas. Slavofilų ideologas. Kritikavo materializmą ir racionalizmą, smerkė socializmo ir komunizmo teorijas. Aukštino stačiatikybę. Patvaldystę laikė vienintele teisinga valdymo forma, gynė dvarininkų privilegijas. Skelbė, jog rusų tautai skirta ypatinga istorinė misija. Parengė baudžiavos panaikinimo projektą. Sukūrė filosofinės poezijos, eiliuotų istorinių tragedijų.

p. 591

Peterburgo aleksandriniškis teatras – Peterburgo Aleksandros teatras.

p. 592

pasiilguotina – sruogizmas: ilgesinga.

Ivanas Moskvinas (Moskvin; 1874–1846) – vienas geriausių XX a. I pusės rusų aktorių. Sukūrė ryškių charakterinių vaidmenų rusų klasikos pastatymuose: Fiodoras (A. Tolstojaus „Caras Fiodoras Joanovičius"), Luka (N. Gogolio „Mirusių sielų" inscenizacijoje) ir kt. Daug dėmesio teikė vaidybos formai. Buvo realistinio psichologinio teatro meninių principų puoselėtojas.

Vasilijus Kačialovas (Kačialov, tikr. Šverubovič; 1875–1948) – rusų teatro aktorius. Nuo 1900 m. vaidino Maskvos Dailės teatre, K. Stanislavskio, V. Nemirovičiaus-Dančenkos režisuotuose spektakliuose. Sukūrė spalvingų charakterinių vaidmenų (apie 55), kuriuose meistriškai derino tragiškus ir komiškus elementus. Minėtini iš jų: Nesčiastlivcevas (A. Ostrovskio „Miške"), Cezaris, Hamletas (W. Shakespeare'o „Julijuje Cezaryje", „Hamlete"), Čackis (A. Gribojedovo „Varge dėl proto") ir kt. Buvo geras skaitovas, turėjo gražų balsą, puikią sceninę išvaizdą. Gastroliavo Lietuvoje 1932 ir 1935 m.

p. 594

Aleksandras Blokas (Blok; 1880–1921) – rusų poetas simbolistas. Ankstyvosios poezijos rinkinyje „Eilės apie Puikiąją Damą" (1901) sukūrė mistinį amžinojo moteriškumo įvaizdį ir grožio idealą. Simbolistinėse poetinėse dramose (trilogija

„Balaganėlis", „Nepažįstamoji", „Karalius aikštėje", 1906–1907; „Rožė ir Kryžius", 1912–1913) atskleidė lyrinio „aš" vienatvę ir dvasios prieštaringumą, išaukštino kūrėjo pašaukimą. Bloką ir Sruogą siejo poetinis romantinis žvilgsnis į pasaulį, giminingos teatrinės koncepcijos, senąsias formas laužanti dvasia.

Valerijus Briusovas (Briusov; 1873–1924) – rusų poetas, literatūros kritikas, vertėjas. Bendravo su Jurgiu Baltrušaičiu. Vienas žymiausių rusų simbolistų. Jo poezijai būdingi istoriniai, mitologiniai, vėliau – miesto motyvai. Beje, Šilingo prašomas, Sruoga „Pirmajam barui" išvertė Briusovo eilėraštį „Miestas". (O 1922 m. Miunchene pats parašė ekspresionistinę poemėlę „Miestas".)

Georgas Fuchsas (Fuchs; 1868–1946) – vokiečių režisierius, teatro kritikas. Vienas Miuncheno Dailės teatro steigėjų ir vadovų. Natūralistinio teatro priešininkas. Bandė į sceną perkelti impresionistinės tapybos principus, teigė, kad teatro paskirtis – kurti grožį.

Edwardas Gordonas Craigas (Craig; 1872–1966) – garsus anglų režisierius, scenografas, teatrologas. Simbolistinio teatro kūrėjas. Režisavo spektaklius Londono, Berlyno, Florencijos teatruose. Maskvos Dailės teatre (MDT) kartu su K. Stanislavskiu pastatė W. Shakespeare'o „Hamletą" (1911). Spektakliams būdinga menų sintezė, sąlygiškas modernus scenovaizdis.

Adolfas Appia (1862–1928) – šveicarų scenografas, teatrologas. Kūrė originalias scenografijas Vakarų Europos teatruose (G. Byrono „Manfredui", Paryžiuje; C.W. Glucko operai „Orfėjas ir Euridikė" – kartu su kompozitoriumi E. Jacques'u Dalcroze'u; R. Wagnerio operai „Tristanas ir Izolda" Milane). Jis darė įtaką režisierių M. Reinhardto, V. Mejerholdo, A. Tairovo ir kt. kūrybai. Parašė keletą knygų: „Wagnerio dramų statymas" (1895), „Muzika ir inscenizavimas" (1899).

Fiodoras Sologubas (Sologub, tikr. Teternikov; 1863–1927) – rusų rašytojas simbolistas. Jo prozai (romanams, novelėms) būdinga dostojevskiška psichoanalizė, patologiškumas, o poezijoje (geriausias rink. „Liepsningas ratas", 1908) esama demonizmo apraiškų. Nors Sruoga F. Sologubą ir J. Aichenvaldą vadina „ateatraliais žmonėmis", Sologubas yra parašęs keletą simbolistinių dramų: „Mirties pergalė" (1907), „Gyvenimo įkaitai" (1912), „Meilė ties prarajomis" (1914), kuriose pinasi realistiniai, fantastiniai, erotiniai vaizdai.

Julijus Aichenvaldas (Aichenvald; 1872–1928) – vienas ryškiausių impresionistinės krypties rusų literatūros kritikų. Jo pažiūras veikė A. Schopenhauerio filosofija (išvertė šio filosofo raštus). Svarbiausi jo straipsnių rinkiniai: „Rusų rašytojų siluetai" (3 t., 1906–1910), tarp jų ir F. Sologubo portretas, „Etiudai apie Vakarų rašytojus" (1910), „Žodis apie žodžius" (1916), esė apie Puškiną (1908). Lietuvių kalba buvo paskelbtas straipsnis apie Jurgį Baltrušaitį (1923), kurio namuose Sruoga ir susipažino su rusų poetu.

Nikolajus Jevreinovas (Jevreinov; 1879–1953) – rusų teatro režisierius, dramaturgas. Kartu su kitais įkūrė Sankt Peterburge Senovinį teatrą. Vėliau režisavo

spektaklius (tarp jų F. Sologubo „Vanka raktininkas ir pažas Žanas") V. Komisarževskajos teatre, 1910–1914 m. vadovavo Sankt Peterburgo *Kreivajam teatrui*, pastatė čia farsų, parodijų. Vėliau gyveno Vakarų Europoje, nuo 1923 m. – Paryžiuje. Parašė monodramų ir kt. (pjesė „Tai, kas svarbiausia" pastatyta net 70 šalių). Jis buvo teatro istorikas ir teoretikas. Svarbiausi veikalai: „Pro scena sua. Režisūra. Aktoriai. Paskutinės teatro problemos", 1913), „Teatro invencijos" (1922) ir kt.

Fiodoras Komisarževskis (Komissarževskij; 1882–1953) – rusų teatro režisierius, pedagogas, dailininkas. Garsios rusų aktorės (1864–1910) Veros Komisarževskajos brolis. Nuo 1904 m. dirbo sesers Sankt Peterburge įkurtame teatre. Pastatė čia K. Hamsuno, L. Andrejevo, M. Maeterlincko ir kt. autorių dramų. 1910 m. Maskvoje įkūrė teatro studiją Maskvoje, o prie jos – sesers vardo teatrą, buvo jo režisierius. Režisavo ir operas Maskvos Didžiajame teatre. Vėliau išvažiavo į Londoną. D. Britanijos, Prancūzijos, JAV teatruose pastatė A. Čechovo, N. Gogolio, A. Puškino, W. Shakespeare'o kūrinių. Juos savitai interpretavo. Knygoje apie teatrą kritikavo K. Stanislavskio sistemą („Aktoriaus kūryba ir Stanislavskio teorija", 1916), V. Mejerholdo sąlyginio teatro pagrindus. Jis buvo sinkretinio teatro, kūrybinio įkvėpimo šalininkas.

Aleksandras Tairovas (1885–1950) – rusų režisierius. Jis įsteigė Kamerinį teatrą ir jam vadovavo. Buvo linkęs į romantinį herojinį teatrališkumą. Kūrė stilingus, raiškius spektaklius, daug dėmesio skyrė aktorių meistriškumui.

Kotė Mardžanovas (Mardžanišvilis; 1872–1933) – gruzinų aktorius, režisierius. Iš pradžių vaidino Gruzijos teatruose. 1913–1914 m. įkūrė Maskvoje Laisvąjį teatrą ir jam vadovavo. Paskui vėl grįžo į Gruziją. Minėtini jo režisuoti spektakliai: A. Čechovo „Dėdė Vania", W. Shakespeare'o „Hamletas", F. Schillerio „Don Karlas".

Sergejus Volkonskis (1788–1865) – kunigaikštis, dekabristas. Dalyvavo 1812 m. Rusijos–Prancūzijos kare. Palaikė ryšius su dekabristų Šiaurės sąjunga. Buvo suimtas ir ištremtas į Sibirą. Pritarė A. Gerceno ir N. Ogariovo idėjoms.

Sergejus Diagilevas (Diagilev; 1872–1929) – baleto impresarijus. (Plačiau žr. str. „Dickenso ‚Varpai' Valstybės teatre" paaiškinimus, p. 662.)

p. 596

Konstantinas Batiuškovas (Batiuškov; 1787–1855) – rusų poetas. 1812 m. karo dalyvis. Buvo vienas romantizmo pradininkų rusų literatūroje. Parašė patriotinės lyrikos. Apdainavo poeto vidinę laisvę gyvenimo džiaugsmą. Vėlesnioji poezija (ypač elegijos) persmelkta pesimistinių nuotaikų. 1822 m. liovėsi rašęs.

Henri Barbusse (1873–1935) – prancūzų rašytojas. Pirmojo pasaulinio karo dalyvis. 1919 m. subūrė kairiosios pakraipos rašytojų grupę „Clarté". Buvo Prancūzijos komunistų partijos narys. Parašė keletą romanų: „Ugnis" (1917; už jį apdovanotas Goncourt'ų premija, liet. 1928, 1954), „Aiškumas", „Grandys", knygas „Jėzus" ir „Jėzaus judai" (abi 1927), kuriose Jėzus Kristus vaizduojamas kaip komunizmo idėjų skelbėjas.

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ РУССКОГО ТЕАТРА В РАЗВИТИИ МИРОВОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ. 1) Autografas: LLTIR, f. 53, b. 18, 44 p., rankraštis, mėlynu rašalu taisytas Sruogos, be parašo, spėjama data: 1946 m.

Nerasta duomenų, kuriais remiantis būtų galima nustatyti, katras iš dviejų tekstų apie rusų teatrą (lietuviškas ar rusiškasis) yra pirminis. Iš esmės skiriasi tik abiejų variantų pradžia. Tekstas rusų kalba prasideda trumpa įžangėle-kreipimusi į „aukštąjį susirinkimą" („высокое собрание"), kuriam ir buvo skirtas tas rašinys-paskaita. Šiaip reikšmingesnių skirtumų tuose tekstuose nėra: vienur kiek išplėtoti vieni dalykai, kitur – kiti. Šiek tiek kitoniškas teksto išdėstymas.

VARIA

[TEATRO ISTORIJOS MOKSLAS VISIŠKAI NAUJAS...]. 1) Autografas: MACBR, f. 45, b. 35, 3 l., mašinraštis (B. Sruogos mašinėle), be parašo ir datos.

PONUI HUMANITARINIŲ MOKSLŲ FAKULTETO DEKANUI. 1) Autografas: LLTIR, f. 1, b. 4009, 3 l., mašinraštis (nuorašas), be datos ir be parašo.

Emile Mâle (1862–1954) – prancūzų meno istorikas. Sorbonos profesorius. Tyrinėjo Viduramžių religinį meną Prancūzijoje. Yra parašęs nemažai veikalų šia tema.

PONUI HUMANITARINIŲ MOKSLŲ FAKULTETO DEKANUI. 1) Autografas: MACBR, f. 45, b. 247, mašinraštis (nuorašas, Sruogos mašinėle), 3 l., parašas *B. Sruoga*, priedas: „Teatro muziejaus organizacijos pagrindiniai dėsniai", l. 1.

TEATRO MUZIEJAUS ORGANIZACIJA IR UŽDAVINIAI. 1) Autografas: MACBR, f. 45, b. 247, rankraštis, 4 l.

TEATRO MUZIEJAUS STATUTO PAGRINDINIAI DĖSNIAI. 1) Autografas: MACBR, f. 45, b. 247, rankraštis, 2 l.

PROJEKTAS PONUI ŠVIETIMO MINISTERIUI. 1) Autografas: MACBR, f. 45, b. 247, mašinraštis, l. 1, parašas *B. Sruoga*.

Panašių laiškų Teatro Muziejaus Organizacinė Kolegija parašė Vidaus reikalų ministrui, Tautos teatro ir „Vilkolakio" direkcijai, įvairiems aktoriams, kultūros ir visuomenės veikėjams.

TEATRO MUZIEJAUS REIKALAS. 1) I publikacija: *Rytas*, 1926, kovo 16, Nr. 60; 2) II publikacija*: *Lietuva*, 1926, kovo 16; 3) III publikacija: *Lietuvis*, 1926, kovo 26, Nr. 12, p. 13; 4) IV publikacija: *Kelias*, 1926, balandžio 9, Nr. 15, p. 3–4.

VILNIAUS LIETUVIŲ TEATRO REIKALU PRAŠYMAS. 1) I publikacija: LA, 1930, kovo 15, Nr. 61; 2) II publikacija: *Rytas*, 1930, kovo 17, Nr. 62; 3) III publikacija: LŽ, 1930, kovo 19, Nr. 64.

TEATRO ISTORIJOS ARCHYVAS (PROJEKTAS). 1) Autografas:MACBR, f. 45, b. 33, rankraštis, taisytas Sruogos, 2 l., be datos.

TEATRALAI, KVIEČIAME JUS! 1) Autografas: MACBR, f. 45, b. 34, 3 l., mašinraštis, taisytas Sruogos. Priedas (l.1): Leidinio „Lietuvių teatras" projektas, „Vykdomosios komisijos" svarstytas, bet dar nepriimtas. Leidinio red. Komisija: L. Gira (pirm.), K. Glinskis, B. Dauguvietis ir A. Kutkauskas.

PROJEKTAS JO EKSCELENCIJAI PONUI ŠVIETIMO MINISTERIUI: 1) Autografas: LLTIR, f. 53, b. 974, 4 l., mašinraštis (nuorašas), be parašo, spėjama data: 1938.

VILNIAUS UNIVERSITETO HUMANITARINIŲ MOKSLŲ FAKULTETO TEATRO MOKSLO SKYRIUS. 1) Autografas: LLTIR, f. 1, b. 4009, 4 l., be parašo ir datos.

LAIŠKAS „XX AMŽIAUS" REDAKTORIUI. 1) Autografas: LTMK, A 220, b. 21, mašinraštis, 1 l.; 2) I publikacija: *XX amžius*, 1937, vasario 17, Nr. 38 (drauge su Jeronimo Kačinsko laišku, bendras pavad. „Teatraliniai laiškai").

Tai B. Sruogos reakcija į *XX amžiuje* (1937, vasario 13, Nr. 36), „Mokslo ir meno" skiltyje išspausdintą anotaciją „Opera apie Radvilą Perkūną" (paantraštė „Ką sako operos režisierius Oleka"), be parašo. Premijos išvakarėse P. Oleka teigė: „Daug sunkumų turėta į operą žiūrint istoriniu atžvilgiu [...]. Operos veiksmas vyksta ir prie Aušros Vartų, nors tuo metu Aušros Vartų nebuvo. Reikėjo <...> studijuoti Vilniaus miestą, koks jis tada iš tikrųjų buvo".

Kompozitorius Konradas Kaveckas, recenzuodamas Jurgio Karnavičiaus operos „Radvila Perkūnas" premjerą, pabrėžė, kad „OPEROS LIBRETTO yra sudarytas iš Balio Sruogos to paties vardo muzikalinės pjesės, kuri yra išėjusi [...] atskiru leidiniu". Palyginęs libreto ir pjesės tekstus, aptaręs skirtumus ir nukrypimus nuo istorinės tikrovės, recenzentas apgailestavo, jog: „graži Balio Sruogos muzikalinė pjesė smarkiai sužalota".

NUOMONĖS APIE ŠARVUOTĮ. 1) I publikacija: *Vilniaus balsas*, 1941, balandžio 10.

STUDENTŲ TEATRO STUDIJA (Iš pasikalbėjimų su prof. B. Sruoga). 1) I publikacija: *Akademikas*, 1939, Nr. 6–7, p. 104, parašas *V. Dilis*.

REDAKCINĖS PASTABOS

Raštų 11 tomas – 10-ojo tęsinys. Čia pateikiami Balio Sruogos teatro kritikos ir istorijos darbai, parašyti 1930–1947 metais. Kai kurie jų („'Šarūnas' Valstybės teatre", didelės apimties studija „Lietuvos teatras Peterburge") anuomet buvo pasirodę atskirais leidiniais, daugelis publikuoti tarpukario periodikoje, keliolika straipsnių – Algio Samulionio parengtoje knygoje „Apie tiesą ir sceną" (1994), keletas – 1957 m. išleistuose *Raštuose* (R VI).

Tačiau nemenką tomo dalį sudaro tekstai, pirmąkart skelbiami iš rankraščių, kaip antai: „Saulėti elenai žinojo..." – įvadas rengtai, bet neišleistai knygai „Dickenso „Varpai" Valstybės teatre", poleminiai straipsniai „Žiupsnelis medžiagos..." (apie Faustą Kiršą) ir „Teatrališki čingiskanai" (nustatytos tikrosios jų parašymo datos), str. „Teatro istorijai" antroji dalis (pradedant 5 poskyriu), nepasirodžiusi 1936 m. uždraudus leisti *Literatūros* almanacho trečią numerį. Pirmą kartą skelbiamos dvi didelės studijos „Rusų dramos teatras Europos teatro raidoje" ir „Роль и значение русского театра в развитии мировой театральной культуры".

Skyriuje „Varia" taip pat pirmą sykį spausdinamas pluoštas dokumentų, prašymų, projektų, atskleidžiančių kryptingą Sruogos rūpinimąsi teatro mokslo pagrindais, atkaklias pastangas įsteigti Lietuvos universitete teatro istorijos katedrą, Teatro muziejų.

Nors *Raštų* tomuose tekstai dedami chronologine tvarka, „Varia" skyriuje tai buvo sunku padaryti, nes daugelio projektų ar laiškų oficialiems asmenims datos tik spėjamos.

Kadangi yra išlikę gana nemažai šiame tome spausdinamos teatro kritikos autografų, rankraščių, mašinraščių, lyginant juos su vėlesnėmis publikacijomis įvairiuose periodiniuose leidiniuose, almanachuose, rinkiniuose, pavyko atkurti praleistas prasmines jungtis, sakinius ar reikšmingus žodžius (str. „Mūsų teatro raida", „Teatrinio mokslinimo reikalu", „Teatro reformos reikalu" ir kt.). Šaltiniai (autografas arba publikacija, arba viena ir kita), kuriais labiausiai remtasi, pažymėti žvaigždute. Autografai aptariami „Paaiškinimuose".

Rengiant knygą spaudai, laikytasi tų pačių nuostatų. Taisomi būtiniausi rašybos ir skyrybos dalykai, aiškios korektūros klaidos. Netaisoma Sruogos

kalboje ir stiliuje prigijusios iš svetimų kalbų vartosenos atklydusios formos, žodžių valdymas – slaviškieji kilmininkai, įnagininkai, tapę sruogizmais (pvz., „atskirų dalių utriravimas pašaukia viso turinio", „teatro direktorius susidariusia padėtimi visiškai nesijaudina", „prisitaikė aplinkybėms", „jo vaidyba dar priklausė prancūziškos mokyklos" ir kt.). Netaisomi ir Sruogos mėgstami kalbos okazionalizmai (pvz., „nesialomas", „tuštųjį burbulą", „organinian vienetan" ir kt.), įvairuojančios formos (programas ir programa, nuosavus ir nuosavas, pažymys ir požymis ir t.t.).

Kaip ir kituose tomuose, išlaikyta sruogiška, gerokai nenuosekli asmenvardžių rašyba: vienur pavardės transkribuotos arba transliteruotos, kitur – originalo forma (pvz., Šekspyras ir Shakespeare, Moljeras ir Molière, Koklenas ir Coquelin – žinoma, ne to paties straipsnio rėmuose).

„Paaiškinimų" skyriuje pateikiami citatų, motto, posakių ar atskirų kitakalbių žodžių vertimai į lietuvių kalbą. Į paaiškinimus įtraukti ir straipsnių, spausdintų rinktinėje „Apie tiesą ir sceną", išliekamąją vertę tebeturintys Algio Samulionio komentarai, papildyti ir pakoreguoti laiko.

Aušros Martišiūtės straipsnis „Polemikos dvasia Balio Sruogos teatro kritikoje" yra pirmąkart į visumą *Raštų* 10–11 t. sutelktos gausios ir spalvingos Sruogos teatro kritikos svarus apibendrinimas.

SANTRUMPOS

ATIS	– Balys Sruoga, *Apie tiesą ir sceną*: Straipsniai apie teatrą, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Scena, 1994
GG	– Balys Sruoga, *Giesmė apie Gediminą*, Vilnius: Vyturys, 1993
LA	– *Lietuvos aidas*
LE	– Lietuviškoji enciklopedija, Kaunas, 1933–1941
LLTIR	– Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bibliotekos rankraštynas
LNMB RKR	– Lietuvos nacionalinės M. Mažvydo bibliotekos Retų knygų ir rankraščių skyrius
LTMKM	– Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus
LŽ	– *Lietuvos žinios*
MACBR	– Mokslų akademijos Centrinės bibliotekos rankraščių skyrius
MDT	– Maskvos Dailės teatras
R VI	– Balys Sruoga, Raštai, t. 6, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1956
R 7	– Balys Sruoga, *Raštai*, t. 7, Vilnius: Alma littera, 2001
R 8	– Balys Sruoga, *Raštai*, t. 8, Vilnius: Alma littera, 2002
R 10	– Balys Sruoga, *Raštai*, t. 10, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005
VDU	– Vytauto Didžiojo universitetas Kaune

Aušra Martišiūtė

POLEMIKOS DVASIA BALIO SRUOGOS TEATRO KRITIKOJE

Balio Sruogos teatro kritika, išsamiai tyrinėta Algio Samulionio[1], jau yra tapusi patikima atrama lietuvių teatro istorikams[2]. Įvairiais slapyvardžiais pasirašyti Sruogos straipsniai iki šiol buvo išsibarstę įvairiuose leidiniuose. Tad „pirmoji problema, su kuria susiduria B. Sruogos kūrybos tyrinėtojas, pasak Samulionio, – galutinis rašytojo kūrybinio palikimo sukaupimas. Tai liečia [...] ypač kritiką"[3]. Dviejuose *Raštų* tomuose sukaupta Sruogos teatro kritika dabar ir teikia galimybę pažinti monumentalų ir kartu nepaprastai gyvą, tris dešimtmečius aprėpiantį teatro gyvenimo ir mąstymo apie teatrą vaizdą.

Sruoga teatro kritikai kėlė itin aukštus reikalavimus, pats jų laikėsi ir diegė būsimiems teatrologams Teatro seminare, veikusiame nuo 1926 metų. Jis teigė, kad profesionalus teatro kritikas turi būti „plačiai apsišvietęs, kultūringas, stiprios dvasios ir didelio skonio žmogus", gerai pažinti teatro gyvenimą, sceną, literatūrą, dramaturgiją, teatro istoriją, nusimanyti apie filosofiją, architektūrą, tapybą. Tik toks platus ir visapusis išsilavinimas padės suvokti teatro prigimtį ir jo dėsnius, o patį kritiką iš mėgėjo pakels į „sąmoningo įstatymų leidėjo aukštį"[4].

[1] Algis Samulionis, *Balys Sruoga*, Vilnius: Vaga, 1986.
[2] Julius Būtėnas, *Lietuvių teatras Vilniuje 1900–1918*, Kaunas, 1940; Vytautas Maknys, *Lietuvių teatro raidos bruožai*, Vilnius, 1972; *Lietuvių tarybinis teatras 1940–1956*, Vilnius, 1979; *Lietuvių teatras 1918–1929*, Vilnius, 1981; *Lietuvių teatro istorija 1929–1935*, pirmoji knyga, Vilnius, 2000; *Lietuvių teatro istorija 1935–1940*, antroji knyga, Vilnius, 2002.
[3] Algis Samulionis, *op. cit.*, p. 10.
[4] „Keletas pastabų dėl teatro ir kritikos santykių: Mūsų profesinio dramos teatro 15-os metų sukakties proga", Balys Sruoga, *Raštai*, t. 11, p. 337.

Sruogos teatriniai interesai itin platūs: jis rašo recenzijas apie dramos, operos, baleto spektaklius, teatro ir radijo dramaturgiją, svarsto teorinius teatro estetikos ir istorijos mokslo aspektus, lietuvių skaitytojus supažindina su naujausiomis teatro idėjomis, teatro mokslo studijomis. Sruogos teatro kritika atskleidžia sinkretinio mąstymo žmogaus interesus ir didelę erudiciją. Sruoga išsiskiria iš to meto lietuvių teatro kritikų ypatingu dėmesiu spektaklio visumai: reikalauja režisieriaus, dramaturgo, dailininko, kompozitoriaus kūrybinio bendradarbiavimo, jam itin rūpi aktorių vaidybos meistriškumas. Nuolatinės teatro kritikos temos – spektaklio analizė[5], lietuvių teatro istorija[6] yra apibendrinamos išsamiose jo studijose; rūpestis teatro aktorių, režisierių, kritikų profesionalumu inspiruoja edukacinę programą, kurią Sruoga realizuoja teatro seminare, vaidybos studijoje, iš jos išaugusiame Jaunųjų teatre[7]; savito lietuvių teatro sukūrimo idėjos konkretizuojamos tautinio teatro koncepcijoje[8]. Paskutiniu jo teatrinės minties akcentu tampa poetinio teatro idėja. Sruogos teatro kritikos straipsniai pasižymi minties daugiasluoksniškumu ir šakotumu: nuo fundamentalių teatro esmės klausimų svarstymo einama prie konkrečių lietuvių teatro raidos problemų, jas sprendžiant, ieškoma amžinųjų teatro vertybių, teorinė mintis glaudžiai siejama su teatro praktika, teatro istorija – su dabartimi.

Sruogos rašiniams apie teatrą būdingas originalus teatriškumas. Prisidengdamas slapyvardžiu, jis veikia kaip teatro personažas, kartais sukuria ryškius, spalvingus charakterius. Groteskinėje humoreskoje-recenzijoje apie Boriso Dauguviečio

[5] „Kryžiaus kančių kelias Oberammergau" (1922), „‚Šarūnas' Valstybės teatre" (1930), „Dickenso „Varpai" Valstybės teatre" (1930).

[6] „Lietuvių teatras Peterburge 1892–1918: Lietuvių teatro istorijai medžiaga" (1930), „Mūsų teatro raida" (1938).

[7] „‚Stedros' komedijontai" (1932), „Keletas pastabų dėl teatro ir kritikos santykių" (1936), „Studentų teatro studija" (1939), „Teatrinio mokslinimo reikalu" (1940).

[8] „Lietuvių teatro uždaviniai" (1925), „Strazdų vestuvės" (1927), „Kipras Petrauskas" (1929), „Vaikų teatras" (1936).

režisuotą spektaklį „Amerika pirtyje" Sruoga kuria žiūrovo iš kaimo Baltraus Ašakos personažą, šneka stilizuota tarmine kalba („Pastabos apie gerus ir blogus daiktus: Kaip tą biedną mužikėlį bjauroja!", 1924). Kitame straipsnyje jis kalba kaip iš Biržų krašto kilęs nuskriaustas baleto artistas Jonas Vasiliauskas, „biržėniškai" samprotaujantis apie baleto meno likimą Lietuvoje („Publicistiškas klumpakojis ir baleto menas", 1932). Pasirašydamas daugybe slapyvardžių, Sruoga provokavo dialogą su teatro kūrėjais. Pasak Algio Samulionio, slapyvardžius jis vartojo teatrinės kovos tikslais, siekdamas priversti oponentus diskutuoti ne su asmeniu, o su nuomone[9].

Dialogiškumas ne tik skatino Sruogos teatrinių pažiūrų raidą, bet ir buvo pagrįstas savita dramaturgine logika. Teatro problematikos užuomazgos akivaizdžios ankstyvojoje kritikoje. Sruogai rūpi aktorių vaidybos, režisūros problemos, spektaklio meninis vieningumas, kritikos sąžiningumas ir kompetencija, teatralų kūrybinė savivoka, teatro meno uždaviniai etc. Dramatinė įtampa stiprėja profesionalaus teatro spektaklių kritinėse recenzijose, polemikose su teatralais, ypač su Valstybės teatro vadovu ir režisieriumi Borisu Dauguviečiu. Kulminacija pasiekiama trečiojo dešimtmečio pabaigoje ir ketvirtajame dešimtmetyje. Tai lietuvių teatro meninio pakilimo laikotarpis, kai 1929–1935 m. spektaklius kuria Andrius Oleka-Žilinskas, Michailas Čechovas. Sruoga pagaliau jaučia rašymo malonumą, analizuodamas aukščiausius vertinimo kriterijus atitinkančią gero aktoriaus vaidybą („Kipras Petrauskas"), talentingą režisūrą (studijos apie Andriaus Olekos-Žilinsko spektaklius „Šarūnas", „Varpai"). Tačiau po slogių intrigų Olekai-Žilinskui išvykus iš Lietuvos teatrą ištinka sunki krizė. Štai kodėl 4-ajame dešimtmetyje Sruoga neberašo spektaklių recenzijų, spaudoje vienas po kito pasirodo karčios ironijos kupini straipsniai, nagrinėjantys kultūros situaciją. Sruoga svarsto teatro meno strategiją, Valstybės teatro darbo kryptis, repertuaro formavimo

[9] Algis Samulionis, *op. cit.*, p. 240.

principus, pateikia teatro reformos projektų („Dramos teatro repertuaro reikalu", 1933, „Dramos tragedija", 1935, „Teatro istorijai", 1936, „Futbolas, dvasios sterilizacija ar kūryba?", 1937, „Apie meną pagal nosį", 1938, „Teatrinio mokslinimo reikalu", 1940). Sruogos apmąstymų atomazga tampa originali poetinio teatro koncepcija. Stutthofo koncentracijos stovykloje parašyti straipsniai pasižymi minties aiškumu („Apie dramaturgijos pradžiodalas", 1944, „Teatro romantika", 1944, „Tikroviškumas vaidybos mene", 1944, „Apie estetinę ir anestetinę tikrovę", 1945). Patirta kančia sutaurina ir nuskaidrina Sruogos mintis, atitolina nuo teatro kasdienybės, numaldo polemines aistras ir leidžia išvysti ateities teatro viziją.

Sruogos teatrinė mintis brendo nuolatinės įtampos kupinose polemikose su lietuvių teatro kūrėjais ir pačiu savimi. Polemiškumas – esminis Sruogos teatro kritikos bruožas – atskleidžia skvarbų žvilgsnį į lietuvių teatro istoriją, dabartį, ateities teatro gaires, pasireiškia įvairių žanrų rašiniuose: spektaklių recenzijose, publicistinėje satyroje, konkrečias teatro organizacijos problemas gvildenančiuose straipsniuose, diskusijose su oponentais. Gyvos diskusijos impulsui Sruoga neatsispiria rašydamas apie žymiausius Rusijos ir Vakarų Europos režisūros bei teatro mokslo pasiekimus. Jis žavisi Aleksandro Tairovo spektakliais („‚Žiroflė-Žiroflia' Tairovo rankose") ir teatro idėjomis („Teatro revoliucija"), tačiau nepagaili aštresnio kritikos žodžio („jo vaidinimai dažniausiai šalti, kaip žemaičiai sako, bedūšiai"[10]), oponuoja Tairovo mintims apie teatro ir publikos santykius:

> Mažiau aš tegalėčiau Tairovui pritarti dėlei jo pažiūrų į teatro žiūrėtoją ir jo pareigas. Tairovas aiškiai reikalauja, kad žiūrėtojas būtų tiktai pasingas, kad aktorius būtų atskirtas nuo žiūrėtojo rampa, kad vaidinimo metu jokio ryšio tarp jų nebūtų. [...] Tairovas, iki šiol ėjęs tiksliu keliu, šį klausimą neteisingai išsprendė[11].

[10] „Teatro revoliucija" (1923), Balys Sruoga, *Raštai*, t. 10, p. 121.
[11] *Ibid.*, p. 120.

Teatro ir publikos santykių problema Sruogai buvo labai svarbi, tai liudija kruopščiai surinkti argumentai, paremti naujausiomis teatro idėjomis (Viačeslavo Ivanovo, Platono Keržencevo, Fillipo Tomaso Marinetti, Aleksandro Skriabino), ir pasiūlymas *Naujienų* redaktoriui parašyti specialų straipsnį: „mano nuomone, aktorių ir žiūrėtojų bendradarbiavimas yra vienas pagrindiniausiųjų teatro klausimų"[12]. Analizuodamas teatro ir publikos santykius, Sruoga negailestingai kritikuoja Borisą Dauguvietį, kuris, jam regis, pataikauja miesčioniškam Kauno publikos („galiorkos") skoniui. Sruoga idealizuoja valstietiškąją publiką, teigia, kad itin glaudus teatro ir publikos ryšys bei visuomeninė reikšmė suteikia vertę lietuvių mėgėjiškajam teatrui. Jis labai pakiliai rašo apie valstiečių publiką, plaukusią į lietuviškus vakarus, „nelyginant anglų Elžbietos pasakingąją gadynę į Shakespeare'o teatrą"[13]. Valstietiškoji publika, kuri spektaklį nuoširdžiausiu būdu „priima", yra aukštinama ir Sruogos straipsnyje apie jaunojo režisieriaus Romualdo Juknevičiaus darbą Klaipėdos teatre („Provincijos teatras").

Sruoga kritiškai mąsto apie teatro mokslo pasiekimus. Teatrinę jo kompetenciją formuoja naujausių teatro istorijos mokslo veiklų studijos („Naujos idėjos teatro moksle", 1926), gilinimasis į tyrinėjimų metodologiją („nūdien mokslininkai ne tiek galvoja apie teatro mokslą, apie teatro istoriją, kiek apie metodą, kuris gelbėtų teatro istoriją sukurti"[14]). Didelę įtaką Sruogai yra padaręs vokiečių teatrologo Maxo Herrmanno (1865–1942) sukurtas praėjusių epochų spektaklių rekonstrukcijos metodas. Sruoga patikslina, kad Herrmannas „nustatė ne teatro istorijos metodą, bet teatro istorijų medžiagos rinkimo metodą. Surinkę tinkamos medžiagos, mes jau galėsime kalbėti ir apie jos mokslišką organizavimą – apie teatro istorijos mokslą"[15]. Studijoje „Lietuvių teatras Peterburge" Sruoga pripažįsta, kad

[12] *Ibid.*, p. 121.
[13] „Lietuvių teatras Peterburge", Balys Sruoga, *Raštai*, t. 11, p. 42.
[14] „Naujos idėjos teatro moksle", Balys Sruoga, *Raštai*, t. 10, p. 257.
[15] *Ibid.*, p. 259.

Herrmanno spektaklio rekonstrukcijos metodas, „pritaikomas ir pritaikintinas tose teatro istorijos srityse, kur kiekvienas spektaklis turėjo savo aiškų veidą, kur vienas spektaklis aiškiai skyrėsi nuo kito"[16], yra netinkamas analizuojant ir vertinant lietuviškų vakarų vaidinimus. Daugelyje straipsnių jis teigia tyrinėjimo metodo svarbą, tačiau įspėja ir apie mechaniško jo taikymo keliamą pavojų, –

> reikia tik atsiminti, kad nėra tokio mokslo metodo, kuris visur ir visuomet, kad ir toje pačioje mokslo srity, turėtų būti be atodairos taikomas. Nėra tokio mokslo metodo, kuris, atsižiūrint į tiriamos medžiagos charakterį, negalėtų būti moduliuojamas bei keičiamas. Kitaip mokslo metodas, vietoj sistematizavęs bei organizavęs faktus, juos draskys ir laužys[17].

Sruoga atmeta Herrmanno idėjas ir pasiūlo naują ankstyvojo teatro istorijos etapo – lietuviškų vakarų vaidinimų – tyrinėjimo metodą. Remdamasis rašytinės literatūros ir tautosakos tyrinėjimo skirtumais, jis siūlo taikyti tautosakos tyrinėjimo metodą, „kuris, atrodo, vienintelis čionai tegalėtų būti racionalus ir moksliškai pateisintas"[18]. Metodo esmė – sukaupti medžiagą ir joje išskirti būdingiausius lietuviškų vakarų vaidinimų bruožus, nes, pasak Sruogos,

> vienas „lietuviškas vakaras", atotraukoj nuo kitų „vakarų", visu pirma neturėjo aiškaus išbaigto veido, [...] o antra, tarp atskirų „lietuviškų vakarų" nebuvo principinio skirtumo, kaip jo nėra ir dainų tarpe[19].

Straipsniuose analizuodamas teatro literatūrą, Sruoga įsijungia į tuo metu dar jauno Europos teatro mokslo teoretikų gretas ir savo studijoje pateikia metodą, tinkantį specifiniam lietuviškų vakarų reiškiniui tyrinėti. Įsigilinus į tyrinėjamą objektą, suradus tinkamą metodą, pasikeičia paties Sruogos požiūris į lietuviškų vakarų vaidinimus, kuris ankstyvojoje jaunystėje buvo itin skeptiškas.

[16] „Lietuvių teatras Peterburge", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 11, p. 49.
[17] *Ibid.*
[18] *Ibid.,* p. 52.
[19] *Ibid.,* p. 51.

* * *

Pagrindinis Sruogos teatro kritiko rūpestis – savito lietuvių teatro sukūrimas. Ši idėja skatina svarstymus įvairiomis teatro temomis: tai teatriškumo esmė, siejama su improvizacinio teatro tradicija („improvizacinis teatras yra aukščiausioji teatro forma, kurios tenka siekti"[20]), „pradžiapradžių" elementų ieškojimais teatro istorijoje ir dabartyje, realizmo teatre problema, atliepianti lietuvių teatre vyraujančias tendencijas, tautinis teatras, atspindintis Sruogos teatro viziją.

Tautinio teatro koncepciją Sruoga kuria trečiajame dešimtmetyje. Jis yra įsitikinęs, kad Lietuvos visuomenė jau subrendusi tautinio teatro kūrybai („lietuvių kuriamoji sąmonė ėmė kristalizuotis"[21]) ir imasi didelio uždavinio – realistinį lietuvių teatrą kreipti nauja vaga:

> ...kuriant Lietuvos vaidybą, negalima vaduotis pavyzdžiu kitų šalių, reikalinga imtis savo kultūros tradicijų ir iš jos palikimų darbą rutuloti. Tai viena. Antra. Išeinant iš savo kultūros tradicijų, pasinaudojant vaidybos srity laimėjimais kitose šalyse, reikia žiūrėti, kad vaidyba būtų gyvas mūsų gyvenimo reikalas, kad ji būtų išsirutulojusi iš mūsų gyvenimo sąlygų ir žygių. Mūsų mitologija pakankamai yra turtinga, mes dabar gyvename tą kultūros konkretėjimo etapą, kuriuo kurias tautinis eposas ir kitos meno formos. Per visą lietuvių istoriją eina toksai ryškus individualinės bendruomenės jausmas, kuris privalo šiandien būti gyvendinamas. Jeigu tai visa nebūtų pamiršta vaidybos darbe, tai nebūtų taip, kaip šiandien yra: vaidinimas – ir salė tuščia[22].

Sruogos vidinę polemiką atveria abejonės dėl meno tautiškumo vertės ir sampratos:

> ...mūsų menas visumoj dar yra per daug lietuviškas (nekalbant čia apie Čiurlionį, Baltrušaitį...), dar mes neįstengiame iš tautinių elementų padaryti esencijos ekstraktą, pakelti ją į ideologinę abstrakciją – padaryti mūsų meną tarptautiškai privalomu faktu – mūsų menas dar per daug naminis, šeimyniškas, lietuviškas! Ir čia mūsų kritikai milžiniškas uždavinys – ieškoti

[20] „Apie teatrą ir literatūrą", Balys Sruoga, *Raštai*, t. 10, p. 349.
[21] „Iš mūsų vaidybų" (1920), Balys Sruoga, *Raštai*, t. 10, p. 34.
[22] *Ibid.*, p. 37.

> tų kelių, kuriais mūsų menas, išlaikydamas, pasakyčiau, tautinę percepciją ir apercepciją, taptų tarptautiškai privalomas faktas[23].

Trečiojo dešimtmečio viduryje Sruoga sukuria tautinio teatro teorinius pagrindus („Lietuvių teatro uždaviniai", 1925), ieško jų atspindžių konkrečiuose teatro spektakliuose, – Kipro Petrausko vaidyboje („Lohengrinas", 1926, „Kipras Petrauskas" 1929), Andriaus Olekos-Žilinsko režisūroje („‚Šarūnas' Valstybės teatre", 1930).

Itin polemiška Sruogai atrodo formos problema. 1922 m., ieškodamas atsakymo į klausimą, kas yra tautiškumas mene, kuo ir kaip jis reiškiasi, Sruoga svarsto šią problemą pasitelkęs sąvokas *forma, turinys, tautinė dvasia, lietuvis kaip psichologinis tipas*:

> Tautiškumo tenka ieškoti visai ne formoj ir ne turiny [...]. Ir jeigu ieškoti tautinės dvasios meno kūriniuose, tai tik analizuojant, kaip tą ar kitą reiškinį lietuvis, kaipo psichologinis tipas, jaučia, tai yra kaip jį priima ir kaip į jį reaguoja, ir kiek to priėmimo bei reagavimo sistema išlaikyta veikale[24].

1925-aisiais nurodydamas lietuvių teatro uždavinius, tautinio meno pagrindu Sruoga laiko būtent formą:

> *kaip, kokiu būdu* menas gali būti tautinis, kas sudaro mene tautiškumo požymius? Ir į šį klausimą norėčiau atsakyti *ne dviprasmiai: tautinio meno problema yra formalė problema*[25].

Forma suvokiama kaip aktoriaus vaidybos stilius, sukuriamas pasitelkiant aktoriaus kūną ir balsą, todėl

> kūrybos keliu surasti lietuviškų pergyvenimų reiškimo formules, [...] reiškia surasti lietuvių vaidybinį stilių, reiškia plastiškai, veiksmiškai sukonkretinti lietuvių tautinės sąmonės formą, reiškia išspręsti lietuvių teatro pagrindinį uždavinį[26].

Lietuviškos vaidybos stiliaus pavyzdį Sruoga suranda ne dramos aktoriaus, bet operos solisto Kipro Petrausko vaidyboje. Tautinio teatro sukūrimas laikomas svarbiausiu Petrausko

23 „Keli žodžiai" (1922), Balys Sruoga, *Raštai*, t. 6, p. 353.
24 *Ibid.*, p. 350–352.
25 „Lietuvių teatro uždaviniai", Balys Sruoga, *Raštai*, t. 10, p. 163.
26 *Ibid.*, p. 168.

uždaviniu grįžus į Lietuvą, o Lohengrino vaidmuo – „svarbus chronologinis momentas mūsų tautinio teatro istorijoje, užfiksavęs tautinės kūrybos formavimo būdą"[27]. Šia linkme Petrauskas ėjo kurdamas scenoje ir kitus veikėjus, „tik jo Lohengrinas yra gal visų raiškiausias, nelyginant sintetinąs visą jo išeitąjį kelią"[28]. Visuomet reikalaudamas meninio spektaklio vieningumo, Sruoga padaro išimtį ir analizuoja vieną operos „Lohengrinas" dėmenį, – Petrausko sukurtą vaidmenį.

Operoje kritikas atpažįsta savo teorinių tezių, išdėstytų straipsnyje „Lietuvių teatro uždaviniai", meninę konkretizaciją ir ieško būdo, kaip analizuoti aktoriaus vaidmenį ir lietuvišką vaidybos stilių, pabrėžia intuityvaus ir sąmoningo suvokimo problemą, ją akcentuoja ir menininko kūryboje („nežinau, ar sąmoningai, ar nesąmoningai jis tai padarė, bet jis davė Lohengrino, kaipo amžino meilės ir heroizmo simbolio, lietuvišką vaizdą"[29]), ir publikos reakcijose:

> Sunku būtų pasakyti, kiek sąmoningai susivokia padėty entuziastiškieji Petrausko Lohengrino garbintojai. Tačiau pats garbinimo faktas parodo, jog visi tai jaučia, jog tai yra kažkas be galo mums artima ir neįkainojamai brangu, ką gal ne vienas savo sieloje gaivina, tik pasakyti nemoka. Petrauskas paima tą „kažką" iš visų mūsų sielų, burtininko ranka sukondensuoja ir galingai pasako.
>
> Tauta jaučia jo žygy savęs dalelę ir džiaugiasi, kaip neregys šviesos stebuklą išvysdamas...[30]

Opera čia vadinama tarptautine „vaidybine schema", kuriai reikia suteikti turinį, „ir Petrauskas davė jai tautinio turinio, tuo būdu pramušdamas mūsų „prakeiktosios problemos" akląją sieną: kokie yra mūsų tautinio teatro uždaviniai"[31]. Recenzijoje Sruoga savo įspūdžius aprašo emocingai ir poetiškai:

> Petrausko Lohengrinas – persisunkęs smūtkelių, pasakų ideališkųjų karžygių bruožais bei dainų meilės spinduliais. Ir tokiu būdu Lohengrino

[27] "Kipras Petrauskas", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 10, p. 439.
[28] *Ibid.*, p. 444.
[29] „,Lohengrinas' vaidyboje", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 10, p. 214.
[30] „Kipras Petrauskas", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 10, p. 444–445.
[31] „,Lohengrinas' vaidyboje", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 10, p. 216.

dramatinis siluetas Petrausko asmeny pasidarė forma, kurią jis pripildė mūsų tautiniu turiniu[32].

Studijoje „Kipras Petrauskas" Sruoga nagrinėja vaidmenį metodiškai: apžvelgia platų Lohengrino interpretacijų kontekstą, kaip savo pastebėjimų patvirtinimą cituoja latvių kritiko recenziją, kurioje teigiama, kad Petrausko Lohengrinas primenąs dailininko Kazio Šimonio, kuris tada buvo suruošęs Rygoje parodą, kūrinius, kad jis esąs perdėm lietuviškas:

Rygos kritikų sąmonėje Petrausko kūrybinis žygis asocijavosi su Šimonio kūryba, mūsų asociacijos pro Šimonio paveikslus siekia gilesnių šaknų[33].

Sruoga išskiria konkrečius bruožus, kurie leidžia šį vaidmenį laikyti tautinio teatro vaidybos pavyzdžiu. Pripažįsta, jog Petrauskas davė tik vieną iš gairių,

nurodančių, kur mums kelią pasukti kuriant mūsų tautos teatrą. Gairė liečia, žinoma, ne sąmonės turinį, – kas yra kūrėjo grynai individualinis dalykas, – bet medžiagos naudojimo metodą[34].

Sruoga konkretizuoja, kokiu būdu „mūsų tautos atsineštoji iš gilios praeities medžiaga buvo sunaudota mūsų dienų tautinio teatro meno kūrybai", kaip „Kipras Petrauskas davė vieną atsakymą – praktiškąjį – į klausimą, ką mums veikti su mūsų gausia nesunaudota kūrybos tradicine medžiaga"[35].

Sruoga apibūdina pagrindinę vaidmens idėją („Petrausko Lohengrino pagrinde glūdi riterio šventojo Gralio tarno idėja"[36]), psichologines premisas, kuriomis aktorius grindžia personažo „plastišką kalbą". Savo vaidmens idėją Petrauskas sukūrė įkūnydamas lietuvių sąmonėje egzistuojantį švento herojaus tipą, lietuvišką dvasios kilnumo idealą, kurio pagrindiniai bruožai, anot Sruogos, yra „subtelingas gerumas, gražiu naivumu spindįs tiesumas bei teisingumas ir kažkoks grakštus švelnumas, gerumo pradmenį dar labiau pabrėžiąs"[37]. Jis nusako

[32] *Ibid.*, p. 215.
[33] „Kipras Petrauskas", Balys Sruoga, *Raštai*, t. 10, p. 439.
[34] *Ibid.*, p. 444.
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*, p. 437.
[37] *Ibid.*, p. 439–440.

Petrausko herojaus sukurtą nuotaiką, ją lygina su Vinco Mykolaičio-Putino eilėraštyje „Rūpintojėlis" sutelkta tautodailės nuotaika. Sruoga atkreipia dėmesį į vaidmens niuansus: „Kaip švento Gralio tarnas Petrausko Lohengrinas prilygsta mūsų folkloro šventojo herojaus idėjai. Prilygsta, bet nesutampa..."[38], nes, be savo dangiškos misijos, gyvena žemišką, asmeninės meilės gyvenimą:

> Petrausko Lohengrino meilės paslaptį taip pat praskleidžia mūsų folkloras. [...] Meilieji žodeliai kalbėti – šit idealas lietuviškosios *caresse*, kaip jį vaizduoja mūsų dainos!
>
> Meilieji žodeliai kalbėti – yra ir Petrausko Lohengrino žemiškojo meilės žygio pagrindas. [...] Todėl tat Petrausko Lohengrinas meilės santykiuose su Elza nėra šiokiadienis pilietis. Ir čia jis lieka Aukščiausios Apvaizdos pasiuntinys ligi galo[39].

Sruoga pateikia pavyzdį iš spektaklio – išsiskyrimo su mylimąja epizodą:

> Trumpą valandėlę blyksteli jo akyse graudus nuliūdimas, jei taip galima būtų pasakyti – majestotiškas skausmas, – ir tuoj jo akys vėl pasidaro giedrios ir spinduliuojančios. Tarytum atbunda jis iš trumpo, saldaus žemiško sapno ir dangiškos šviesos spinduliuose vėl leidžiasi į savo pasakingąjį švento Gralio tarnybos žygį[40].

Petrausko plastika, pasak Sruogos, mostų kalba sudarė organišką, menišką vienumą su idėjomis, pasemtomis iš tautodailės ir tautosakos, kurios įkvėpė „tiesių linijų „monotoniškus" mostus"[41]. Monotonija pateisinama, nes, Sruogos žodžiais tariant, mostų „įvairavimas" būtų sugriovęs personažo, kurį sukūrė Petrauskas, meniškojo vaizdo tikslumą.

Sruogos puoselėtai savitai teatro vizijai, deja, labai dažnai prieštaravo lietuvių teatro tikrovė. Ankstyvajame kritikos etape Sruogos teatro estetikai tam tikrais aspektais buvo artimi Antano Sutkaus režisuoti Tautos teatro spektakliai, kaip improvizacinio teatro reiškinys darė įspūdį „Vilkolakio" teatras.

[38] *Ibid.*, p. 441.
[39] *Ibid.*, p. 442.
[40] *Ibid.*, p. 443.
[41] *Ibid.*, p. 443.

Realistinį kelią pasirinkęs mėgėjų, o vėliau ir profesionalusis teatras buvo pagrindinis kritikos taikinys. Tačiau Sruogai yra būdingas gilinimasis į paneigtą reiškinį, ir, matyt, tai lėmė, kad per visą jo teatro kritiką driekiasi Realizmo, Natūralizmo, Romantizmo teatre problema.

Žiūrėdamas pirmuosius žingsnius žengiančio lietuvių teatro spektaklius, 1920 m. Sruoga konstatuoja:

> Yra jau aiškiai apsireiškusių vaidybos (teatro) darbo metodikų. Ryškėja natūralingoji srovė, atstovaujama J. Vaičkaus Skrajojamojo teatro ir Glinskio Vilniaus studijos, ir simbolingoji Antano Sutkaus, Tautos teatro gyvendinamoji[42].

„Natūralingoji srovė", arba teatro realizmas, yra viena iš nuolat svarstomų temų, nedavusių ramybės nuo Peterburgo laikų ir paskatinusi rašyti didžiulę studiją apie Stanislavskį, jo sukurtą aktoriaus vaidybos teoriją („Stanislavskis palikuonims", „Tikroviškumas vaidybos mene") ir pažadinusi naujojo – poetinio, romantinio teatro idėją („Teatro romantika").

Realizmas nepriimtinas jaunajam Sruogai, jis nemato prasmės lietuvių teatrui eiti tais keliais, „kuriais ėjo rusai ir sustojo pakely ir nebeturi kur beeiti"[43], tačiau lietuvių teatro tikrovė kitokia – „natūralingoji vaidyba aklai seka vieną Maskvos Dailės vaidybą, kitos Petrapilio Aleksandrinką", ir Sruoga turi pripažinti, kad „neliečiant kitokios teatro esmės, gana būtų mūsų [...] teatralams įkūnyti scenoje gyvenimo tiesą"[44]. Daugiausia dėmesio jis kreipia į artistų vaidybą realistiniame spektaklyje. Iš aktorių reikalauja „pergyvenimų ir kad viskas plauktų iš vidaus"[45], personažo „psichologinio išsivystymo", „kad viskas būtų pergyventa ir nuoširdu, kad būtų pasiekta dailės gyvenimo tiesa"[46]. Šios mintys rodo, jog Sruoga jau yra domėjęsis Stanislavskio kūryba, tačiau tuo metu jam imponuoja abstraktūs samprotavimai apie ateities teatrą („maginga" Aleksandro Skriabino Misterijos idėja ir pan.)[47].

[42] „Iš mūsų vaidybų", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 10, p. 34.
[43] *Ibid.*, p. 36.
[44] „Laisvūs niuansai", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 10, p. 23.
[45] „Palei Nevos krantus", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 10, p. 18.
[46] „Laisvūs niuansai", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 10, p. 21.
[47] *Ibid.*

Sruogos teatro kritikoje yra vienintelė teigiama recenzija apie realistinį teatrą. Juozo Vaičkaus 1919 m. pastatytas spektaklis pagal H. Hejermanso dramą „Du keliu", anot Sruogos, „yra žymi, gili lietuvių scenos pažanga", nes „veikalo vidaus rimtumui atitiko jo vaidinimas. Visur išlaikyta vienas tonas, viena dvasia. Veikėjų būdai – ryškūs, tipingi, drauge ansambliui – visiška santara"[48]. Spektaklis tampa dingstimi rimčiau panagrinėti realizmo problemą, ir Sruoga prieina prie išvados:

> Visos dailės kryptys remiasi žemės vaizdais, tik kita kitoniškai paveikslų santarą vaizduoja. Ir nėra galima skirstyti dailininkus realininkais ir nerealininkais, nes jie visi, būdami žemės žmonės, yra realininkai, būdami dailininkai, yra naujų pasaulių kūrėjai [...]. Todėl realininkais reikia laikyti visus dailininkus, nes realizmas yra kūrybų pagrindai[49].

Įvairios meno kryptys (simbolizmas, romantizmas ir t.t.) skiriamos atsižvelgiant tik „į vaizdų santarą ir į vaizdų kaitaliojimos nuosakumą"[50]. Po dešimtmečio analizuodamas „Šarūno" spektaklį Valstybės teatre, Sruoga pavartoja sąvoką „realistiškas idealizmas", kuria apibūdina spektaklio kompoziciją, pagrįstą strofine liaudies dainų struktūra ir poetika („Strofa paprastai pabrėžia vieną daikto savumą, [...] šis savumas paprastai esti utriruotas, tuo būdu jis dar labiau pabrėžia daikto idealizaciją ta ar kita kryptimi"[51]).

Sruogai gilinantis į realistinį teatrą, realizmo samprata paradoksaliai priartėja prie romantizmo, – realistiniame teatre „vieni gyvenimo bruožai sušvelninti, kiti pagilinti. Ir todėl kiekvienas teatras – būtų romantizmo teatras"[52]. Realizmo, natūralizmo ir romantikos sąvokos Sruogos svarstymuose atsiduria greta:

> romantinis teatras, kuris taip šalinasi nuo natūralistinio teatro, nori ir turi būti tikroviškas, – visiems vienodai suprantamas ir meniškai, psichologiškai įtikinantis. Šia prasme romantika yra natūralizmo kaimynė[53].

[48] „Du keliu", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 10, p. 33.
[49] *Ibid.,* p. 32.
[50] *Ibid.*
[51] „‚Šarūnas' Valstybės teatre", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 11, p. 15.
[52] „Du keliu", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 10, p. 33.
[53] „Tikroviškumas vaidybos mene", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 11, p. 130.

„Teatro romantikoje" realizmo paskirtis jau yra visiškai aiški:

> Visa, ko išmokome, – privalome panaudoti. Bet realizmas, gamtos sekimas yra žemoji meno pakopa – paruošiamoji pakopa. Tai yra tik priemonė, tik kelias, ieškant publikos supratimo. [...] Tai tik būdas, kaip romantinį meną padaryti įtikinantį. Taigi realizmas, gamtos sekimas yra ne tikslas, o tik priemonė! Mes turime aukštesnius meninius tikslus[54].

Sruoga dėmesį sutelkia į skirtingų krypčių menininkų vartojamas priemones, teatro kalbos skirtumus. Poetinis teatras, pasak Sruogos:

> turi nepalyginamai daugiau išraiškos priemonių negu realizmas, [...] mūsų menas aprėpia idėjas, garsus, spalvas, judesius ir t. t. Mes nepamėgdžiojame gyvenimo, o iš gyvenimiškos medžiagos komponuojame visiškai naują pasaulį[55].

Sruogos teatro kritika atskleidžia dramatiškai pulsuojančią vidinę įtampą tarp karšto temperamento, kuriam pasidavęs jis rašo kibirkščiuojančias spektaklių recenzijas, ir impulsyvumą tramdančio analitinio mąstymo. Ką nors sukritikavęs, Sruoga pajaučia tyrinėjimo azartą ir visapusiškai, fenomenologiškai tyrinėja nerimą keliantį reiškinį. Eidamas šiuo keliu, jis tampa ne tik sąžiningu teatrologu, bet ir įžvalgiu lietuvių teatro ateities gairių kūrėju.

Daugelis Sruogos teatro idėjų buvo per ankstyvos, todėl konfliktiškai susikirsdavo su lietuvių teatro realybe. Sruogai sugrįžus iš Stutthofo koncentracijos stovyklos, šis konfliktas pasiekė apogėjų, – poetinio teatro idėją užgniaužė jam ypatingai atgrasus sovietinės Lietuvos tendencinis teatras. Sruogos įžvalgumą liudija tolesnė lietuvių teatro raida, geriausiuose spektakliuose įdiegusi poetinio teatro estetiką, atradusi genetinius ryšius su liaudies kūryba, teatro vizualumui suteikusi metaforišką gelmę. Sruogos teatro kritika tebėra aktuali, leidžia pažinti ne tik Lietuvos teatro praeitį, bet ir šiuolaikinio teatro estetikos genezę.

[54] „Teatro romantika", Balys Sruoga, *Raštai,* t. 11, p. 548.
[55] *Ibid.*

ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ

Abramaitis (Abramavičius) J. 161
Adamonis 92
Adelheimai (br. ir Co) 270
Adomavičius P. 151, 153, 161
Adomonytė B. 161, 183
Agocchi 307
Aguona žr. Buterlevičiūtė K.
Aichenvaldas (Aichenvald) J. 594, 585, 684
Alantas A. 666
d'Albert E. 606
Albert M. 303
Aleksandravičius B. 103, 162
Aleksejevai, Stanislavskio tėvai 459
Aleksejevas K. žr. Stanislavskis K.
Aleksejus (Aleksionok) J. (A.?) 134, 138, 162
Aleksejutė A. 162
Aleksej Michajlovič, caras 558
Ambrozejus 148, 162
Andersen 206, 207
Andreini F. 308
Andrejev L. 466, 596, 597, 685
Andriusevičius 241
Andžijauskaitė T. 162
Antanaitis V. 67, 76, 78, 92, 162
Antoine A. 580, 587, 588, 618, 621, 658, 682
Antonevičius 162
Appia A. 594, 685
Appolinaire 309
Arbatov N. 143, 144
Arbenin D. 499
Arrighi C. 307
Aristofanas 251
Aristotelis 16, 30, 215, 415, 459, 481, 656
Artiomas (Artemjev A.) 592
Asafjevas B. 457
Asenkova, aktorė 566, 567
Asnykas A. 124
Astley P. 298, 299
Audėjus S. 162
Auglis K. 141, 162
šv. Augustinas 266
Auriol J.B. 300
Averčenka A. 154

Bab J. 589, 591, 623, 624, 683
Babickaitė U. 152, 153, 158, 162
Babrauskas B. 673
Babravičius (Bobravičius) 163
Bachas (Bach) J.S. 22, 663
Bagliani 307
Baikštytė 162
Balčevskaitė 162
Balčikonis J. 162
Baleišis J. 162
Balijev N. 206, 207, 661
Balmont K. 192, 520, 660
Baltramaitis S. 64, 163, 235, 663
Baltrušaitis J. 594, 684, 697
Baltušis J. 662

Banaitis K.V. 275–285, 663, 666, 667
Baranauskas A. 657
Barbusse H. 601, 631, 685
Barsova V. 450, 674
Bartašius J. 118, 163
Bartoševičius 163
Basanavičius J. 117
Bastys J. 163
Batiuškovas (Batiuškov) K. 598, 685
Beaumarchais de P.A.C. (Bomaršė) 564
Beecher-Stowe H.E. 677
Beethoven L. van 353, 509, 663
Belyj A. 593
Bellini V. 258
Benozzi B. 307
Bentham J. 197, 218, 222, 661
Berger J.H. 677
Berlucci L. 307
Bernhardt (Bernar) S. 586, 621
Bertašius J. 118, 137
Berte H. 675
Bianchi G. 308
Biancocelli G.D. 308
Bičiūnas V. 10, 26, 30, 33, 35, 144, 153, 158, 656
Bielinskis (Bielinskij) V. 338, 341, 346
Bieliūnas J. 129, 154, 161
Bieliūnas K. 129, 134, 137, 138, 154, 160, 163, 171
Byla J. 134, 146, 163
Bilminiutė E. 125, 134, 146, 149, 163
Bimba P. 79, 92, 161
Bindokaitė E. 32
Binkis K. 673, 678
Bionchi L. de 307
Byron G. 261–263, 508, 665, 684
Biržiška M. 548
Biržiška Vacl. 163, 498
Biržiška Vikt. 163
Biržys P. 390
Bisson A. 666
Bitinaitė T. 107, 115, 163
Bjørnson M. 589, 622
Blaumanis R. 673
Blekaitis J. 549, 679, 680, 681
Bliūdžius M. 92, 161, 163, 178
Bliūdžiutė 163
Blokas (Blok) A. 200, 206, 365, 594, 595, 683
Borodinas (Borodin) A. 662
Boruta K. 680
Brahm O. 588, 622
Brahms J. 663
Brazdžionis B. 352
Brauras 164
Braziulevičius V. 131, 134, 137, 150, 152, 158, 164
Braženas K. 164
Bražonytė A. 164
Bražonytė O. 164
Brecht B. 666
Briedis Č. 134, 164
Briusovas (Briusov) V. 594, 684
Brogu I. 307
Bruckus A. 83, 117, 129, 131, 134
Brugger E. 147, 148
Bružas A. 164
Budreika S. 164
Budreika V. 134, 164
Budreikaitė I 134
Budreikaitė II 134
Budrys I. 134, 137
Budvydas S. 164
Būga K. 64, 67, 72, 79, 82, 91, 92
Bugailiškis P. 164
Bukoveckis 164
Bukša M. 238, 259, 504
Bunikis A. 164
Bunin I. 312, 668
Burkauskas J. 134, 164
Busilas A. 130, 131, 134, 137, 138, 148–150, 163

Būtėnas J. 691
Būtėnas V. 651
Buterlevičiūtė (Buterlevičiutė) K. 54, 67, 76, 77, 79, 89, 92, 95, 108, 125, 133, 134, 160, 161, 165

Camoletti L. 678
Carlyle Th. 195, 660
Chamberlain O. žr. Čemberlenas
Cezaris 296
Chaplin Ch. 355
Chodakauskaitė V. 134, 165
Chomiakov A. 590, 683
Chronegk L. 30, 35, 80, 464, 581, 618, 657, 682
Ciceronas 674
Ciniselli G. 303
Claudel P. 518
Coates (Koutsas) A. 450, 508, 674
Collato 307
Coogan 355
Coolier B. 637, 672
Cooper E. 450, 508, 674
Cormon E. 673
Coquelin (Koklenas) B. 361, 555, 587, 621, 671, 689
Craig G. 269, 469, 594, 595, 627, 684
Crevelli G. 307
Cvirka P. 353

Čaikovskis (Čaikovskij) P. 207, 353, 592, 664
Čapskaitė 163
Čechov A. 22, 102, 147, 154, 341, 465, 466, 472, 484, 591–593, 670, 685
Čechov M. 214, 270, 271, 319, 399, 472, 486, 509, 510, 512, 600, 662, 666, 668, 677, 695
Čekrygin J. 103, 148, 163
Čemberlenas 277
Čepinskis V. 499, 503
Čėsnys B. 653
Čiurlionienė-Kymantaitė S. 324, 352, 676, 680
Čiurlionis M.K. 147, 148, 676, 681, 697
Čudovskij V. 147

Dalcroze E.J. 684
Dalelė, Dalia žr. Sruogaitė D.
Dambrauskas J. 453, 674
Dambrava V. 67, 92
Dansiniutė V. 92
Dante A. 414
Daugėla P. 125, 134, 165
Daugirdaitė-Sruogienė V. 680
Dauguvietis B. 266, 273, 323, 370, 372, 373, 377, 378, 380, 384, 387–394, 398, 412, 418, 419, 422, 500–503, 505, 509, 510, 517, 519–522, 537, 673, 674, 676, 688, 692, 693
Dennery (D'Ennery) A.Ph. 672
Deprès S. 587, 621
Diagilev S. 206, 594, 662, 685
Dickens Ch. 190–230, 505, 509, 659, 662, 682
Dičiūtė A. 234
Didelot Ch.-L. 285, 667
Diderot D. 555
Didžiulienė L. 100
Didžiulis J. 134, 165
Didžiulis V. 165
Didžiulytė A. 165
Diego A. 308
Diessen 309
Dilis V. 655, 687
Dylytė E. 166
Dylytė O. 166
Dineika V. 34, 494
Dirmantas B. 92, 166
Dirvianskaitė A. 166
Dirvianskis V. 166
D.K. 251, 256, 257, 259

Dmitrevskis (Dmitrevskij) I. 566, 568, 573, 681
Dobilas J. žr. Petraitis J.
Dobilėlis J. žr. Varnas Ant.
Dobužinskis M. 205–207, 210, 211, 219, 220, 222–225, 271, 323, 469, 510, 659, 666, 677
Dočkus P. 134, 166
Donizetti G. 258
Dostojevskis (Dostojevskij) F. 207, 210, 489
Dovydėnas L. 540, 679
Dubeneckienė O. 500, 512
Dubeneckis V. 266, 505, 637
Dubinderis 166
Dubinskis 79
Dubrovin, Dr. 273
Dubrovskis 450, 455
Duchartre P.L. 309
Dulaitis V. 125, 131, 133, 134, 137, 143, 166
Dulinskas V. 167
Dumas A., sūnus 588
Durkheim E. 671
Duse (Dūzė) E. 415, 673
Dvorakovskis 149
Dvořak A. 675

Eigelytė E. 167
Elžbieta, karalienė 44, 191, 229, 304, 403, 695
Emcova P. 147
Erema žr. Vyšniauskas J.

Fedorova A. 512, 515
Fedotas-Sipavičius (Fed.-Sipavičius) V. 32, 380, 399
Fedotov G. 461
Fehr B. 192
Felber E. 600, 631
Fet A. 202
Feterauskas (Feterauskis) G. 84, 85, 92, 94, 95, 102, 103, 106, 149, 158, 160, 167
Flavijus 297
Flotov F. von 675
Fonvizinas (Fonvizin) D. 566
Fornaris F. de 308
Franconi A. 299
Franconi E. 299
Franconi L. 299, 303
Franconi V. 303
Fromas-Gužutis A. 58, 70
Fuchs G. 594, 684

Gabulaitė (Gabulytė) K. 67, 92, 167
Gaigalis 103, 167
Galdikas A. 28, 29, 35, 200, 353, 506, 656
Galonti F. 311
Galvanauskas E. 67, 81, 92, 167
Galvydis J. 167
Gamziukaitė R. 658
Garrick D. 269, 361, 665, 671
Gavarini G. 308
Gebdonas (Gebdon) J. 560
Gedgaudas E. 167
Geffroy 587, 621
Gémier F. 51, 658
Genys 167
Georgas II 462–465, 578, 579
Gercenas (Gercen) V. 522, 570, 682, 685
Gira L. 244, 418, 453, 499, 500, 640, 673, 679, 687
Glemžytė A. 134, 167
Glemžytė E. 134, 167
Glinka M. 353
Glinskis K. 54, 108, 114–121, 123, 126, 128–134, 137–139, 142–150, 152–154, 158, 323, 380, 493, 495, 497, 500–502, 504, 506, 510, 621, 687, 702
Gluck C.W. 684

Goebbels 516
Goethe W.A. (Getė) 261, 414, 459, 549, 661
Gogolis (Gogol) N. 206, 226, 392, 509, 566, 567, 571–573, 591, 668, 677, 682, 684, 685
Goldoni C. 309–311, 667
Golitison M. 147
Gorkis (Gorkij) M. 246, 412, 466, 589, 592
Gorodeckis J. 679
Graičiūnas J. 673
Gratas žr. Feterauskas G.
Gregori J.G. 561, 562
Grybauskas J. 241, 242, 380, 399, 663
Gribauskis 167
Griben F. 153
Gribojedovas (Gribojedov) A. 565, 566, 670, 671, 681, 682, 683
Gricevičius J. 92, 167
Gricius 167
Gricius A. 664
Grigaitė V. 497
Grigaitienė V. 167, 499
Grigaitis J. 167
Grigaitis P. 67, 76–82, 90, 92, 96, 159, 168
Grillparzer F. 344, 670
Gruodis J. 27, 229, 506, 656, 666
Guiskienė O. 92, 168
Gurauskaitė 168
Gustaitis A. 399
Gvozdev A. 303

Halévy J.F.F.E. 664
Halperson 303
Hamilton 296
Hamsun K. 466, 595, 597, 685
Harrick žr. Garrick
Hauptmann G. 466, 589, 593, 622, 658
Hebbel Ch.F. 339, 670
Hegel G.W. 670
Hejermansas (Heijermans) H. 703
Hendel-Schütz 296
Hennequin M. 672
Herbačiauskas (Herbačevskis) J.A. 513, 533, 536, 666, 677, 678
Herder J.G. 16
Herrmann M. 51, 636, 638, 658, 695, 696
Hitleris A. 667
Hoffmann E.T.A. 207, 227
Homeras 18, 19
Hubermann B. 233, 450, 663

Ibsen H. 341, 466, 518, 519, 589, 596, 622, 658, 670, 682
Yčas M. 133, 276
Ignatjevas I. 124, 125
Ingelevičius (Ingelė) A. 160, 168
Irving S.H. 269, 665
Ivanauskas V. 508
Ivanovas (Ivanov) Viač. 147, 594, 695
Ivanovas (Ivanov) Vs. 653

Jacinaitė M. 67, 92
Jakavičius L. 96
Jakševičius A. 399, 510, 546, 654
Jakštas A. 253
Jakštas K. 59, 168, 659
Jakštas P. 168
Jakubėnas K. 450
Jankauskienė E. 80, 81, 92, 161, 178
Januškevičienė R. 153, 159, 168
Januškevičius J. 168
Jasaitis L. 114
Jasinkevičius A. 168
Jasiukaitis K. 99
Jasiukevičius 134
Jasiūnas A. 168, 673
Jasnauskaitė M. 76, 92, 160, 172
Jasnauskas A. 76, 92, 161
Jasūdis A. 54, 55, 58, 59, 65, 71, 76, 77, 80, 81, 86, 89, 92, 101, 102, 104–108,

114, 116–118, 120, 121, 123–134, 137–139, 143, 144, 146, 148, 160, 168, 171, 236, 657, 659
Javorskaja L. 125
Jekaterina II 521, 564
Jelizaveta Petrovna, Petro I duktė 562
Jermolova M. 415, 673
Jessner L. 50, 51, 658
Jevreinov N. 205, 226, 252, 594, 661, 684
Jokūbas, hercogas 560
Jonynas I. 249, 250, 664
Jonuška L. 134, 160, 169, 173
Jonuškaitė (Zaunienė, Leskaitienė) V. 232, 233, 530, 662
Jovanovič M. 147
Jucaitė 169
Jucevičienė 169
Jučinskaitė 170
Juchnevičius J. 169
Juknevičius (Juchnevičius) R. 241, 242, 399, 510, 521, 654, 663, 695
Juozapaitis K. 170
Juozapaitis V. 170
Juozapaitytė S. 134, 148, 170
Jurašūnaitė N. 32, 225
Jurašūnas K. 34, 223
Jurgelionis K. 67, 72, 73, 76, 79–82, 84, 85, 90, 92, 95, 134, 159, 160, 170
Jurgelionytė E. 67, 76–79, 160, 170, 174, 177, 178
Jurgelionytė J. 170
Jurgelionytė S. 114, 134, 146, 161
Jurkštas P. 681
Jurskis 171
Juršys K. 32, 220, 221, 455, 496
Jusys J. 171

Kabukas žr. Bieliūnas K.
Kačialovas (Kačialov) V. 378, 592, 672, 683
Kačinskas H. 34, 225, 380, 398, 496, 503, 654
Kačinskas J. 688
Kalmantavičius M. 134
Kalinaitė E. 399
Kalnietis A. 134, 171
Kantas I. 31, 266, 460, 600
Kaplys žr. Jasūdis A.
Karamzinas (Karamzin) N. 565
Karatyginas (Karatygin) V. 566, 681
Kardelis J. 15, 26, 29, 656
Karg-Elert S. 667
Karnavičius J. 688
Karpis 76
Karštis V. 171
Kasakaitis V. 370–372, 380, 381, 514
Kaštaunas E. 399
Kateninas (Katenin) P. 566, 682
Katilius A. 171
Kaveckas K. 688
Kazys K. 171
Kehrer H. 636
Keyserling E. von 266, 665
Kėkštas (Kekštas, Kiakštas) G.J. 283, 506, 512
Kelbauskas B. 285
Kellermann B. 487, 675
Kepalas K. 171
Kernius (Kernauskas) A. 171, 499
Kerpė K. 78–80, 92, 171
Kerpis 76, 78–80, 169
Kerr A. 41, 658
Keržencev P. 695
Kęstutis, kunigaikštis 249
Kilys P. 77, 79, 92, 171
Kirša F. (F.K.) 24, 249–254, 256–260, 657, 662, 664, 689
Kiškis S. 171
Klaudijus, imperatorius 297
Klinger 309
Kocebu žr. Kotcebue A. von

Komissarževskaja V. 207, 483, 685
Komisarževskis (Komissarževskij) F. 206, 363, 503, 594, 676, 685
Končius I. 103, 171
Koni A. 396, 398, 424–425, 672
Konkolevič 76
Koralli V. 512
Kotcebue A. von 563, 681
Krameris R. 32, 221
Kregždė 171
Krėvė-Mickevičius V. 9, 11–16, 18, 20, 28, 172, 244, 245, 247, 248, 324, 506, 538, 540, 656
Krylovas (Krylov) I. 667
šv. Kristoforas 230
Kšešinskis 286
Kubertavičius P. 31, 154, 171, 220, 221, 377, 494
Kubilius V. 679
Kučingis A. 530
Kudirka V. 102
Kulakauskas T. 353
Kulikauskaitė 171
Kunstas (Kunst) 363
Kupreišis 454
Kupstas A. 34, 223
Kuraitis V. 67, 72, 79, 92, 159, 171
Kuraitytė J. 67, 76
Kurkulis P. 134, 171
Kurmytė O. 32, 154, 172, 494, 505
Kusin 161
Kutkauskas-Kutkus A. 148–150, 172, 499, 688
Kutkauskienė 172
Kuzmickaitė E. 115, 172
Kuznecov E. 298, 303
Kvedariutė (Kvėderiutė) V. 67, 92, 172
Kvieska V. 172

La Fontaine J. 486, 587, 621
Laikūnas A. 172
Laimontavičiūtė 172
Laimutė P. žr. Žemaitytė P., Valevskaja
Lalo Ch. 358, 670
Langer F. 672
Lašas V. 172
Laucevičius J. 172
Laucius J. 32, 222
Lauciūtė 224
Laurence 300
Leipus A. 134, 137, 172
Leonas P. 142
Leparskaitė L. 172
Lepkauskaitė V. 172
Lessing G. 339, 341
Liepa žr. Jasnauskaitė M.
Lietuvanis L. 90
Likaitė 173
Linartas J. 144, 152, 153, 159
Linartienė 173
Lingvys 173
Lipčenko V. 147
Liudvig M. 147
Liutkevičaitė 173
Liutkevičius G. 92, 98, 100, 129–131, 134, 137
Locatelli D. 308
Lombardini B. 307
Longinas L. žr. Jonuška L.
Lukavičienė 173
Lukavičius N. 173
Lukošius B. 654
Lukšaitė R. 173
Lukšienė J. 134, 160, 173, 177

Macinskis N. 173
Machiavelli N. 310
Mackevičius A. 33, 223
Maeterlinck M. 365, 466, 685
Magelinskis 79, 92
Maironis 20, 148, 318, 324

Maknys (Maknickas) V. 654, 659
Makovskij S. 147
Maldaikis D. 134
Mâle E. 634, 686
Maliavin F. 231, 663
Malko N. 450, 508, 674
Malthus Th.R. 193, 194, 197, 218, 660
Marcinkus V. 173
Mardžanov (Mardžanašvili) K. 594, 686, 695
Margelis A. žr. Purėnas A.
Marinetti F.T. 695
Marksas (Marx) K. 518
Markūnas 173
Martineau H. 193, 660
Martinelli 304
Martinėnas S. 104, 134, 173
Martišiūtė A. 691–704
Maruškevičaitė O. 134, 174
Maruškevičius J. 134, 137, 174
Masen J. 316, 668
Massenet E.F. 678
Masiliūnas J. 174
Mašiotas P. 96, 98, 353
Matterazzi F. 307
Matiukaitė 174
Matulaitis V. 103, 174, 235, 663
Mažeika J. 508
Mažonas 174
Meyerbeer G. 257–259, 664
Mejerholdas (Mejerhold) V. 205, 206, 271, 320, 329, 468, 593, 684
Melnikas 450, 455
Michailovas N. 106, 159
Mickūnaitė 508
Mikelenytė E. 174
Miklaševskij K. (Mic. C.) 309
Miknevičius A. 99, 100
Mykolaitis-Putinas V. 244, 324, 701
Milbanke A.I. 262
Milčinskaitė 174
Milkevičius F. 174
Miltinis J. 457
Močialovas (Močialov) P. 361, 566, 671, 681
Močiukaitė 92
Močiukas 76, 80, 92
Modena G. 580, 617, 682
Modena T. de 307
Mokulskij S. 311
Molière (Moljeras) 251, 304, 307, 309, 310, 323, 455, 564, 586, 671, 682, 689
Moniuszko S. 666
Moravskis A. 148
Morozov P. 559
Moskvinas (Moskvin) I. 592
Mošinskaitė S. 67, 78, 92, 160, 166, 174
Mounet-Sully J. 587, 621, 682
Mozart (Mocartas) W.A. 277, 353
Musorgskis (Musorgskij) M. 287, 353, 489
Musset A. de 680

Nagrodskaja J. 434, 674, 673
Nałkowska 325
Namajuška B. 174
Napoleonas I 681
Napoleonas III 579
Naujokaitis J. 107, 131, 134, 174
Nauragis I. 530
Nazarenko J. 218, 662
Nemčinova V. 508, 512
Nemirovičius-Dančenka (Nemirovič-Dančenko) V. 459, 464, 470, 484, 485, 574, 580, 675
Niessen C. 680
Nietzsche F. 593, 626
Nikalojus I 396, 424, 510, 534, 677
Noreika L. 107, 113, 174
Norkaitė J. 174
Norkaitis 148, 174

Obuchovas (Obuchov) S. 508, 514
Ogariov N. 682, 685
Oleka P. 154, 174, 233, 234, 652, 653, 675, 687
Oleka-Žilinskas A. 10, 14, 17, 23, 37, 189, 198, 199, 204, 215, 228, 230, 270, 273, 323, 325, 370, 376, 399, 452, 497, 500, 506–516, 536, 538, 544, 656, 659, 662, 665, 676, 693, 698
Ona, carė 304
Orentaitė A. 148, 175
Orentaitė O. 175
Orentas A. 67, 77, 92, 175
Orentienė 175
Orlauskaitė Z. 134, 137, 138, 142, 148, 175
Orlauskas S. 175
Orlauskas V. 175
Ostrauskas K. 680
Ostrovskis (Ostrovskij) A. 31, 29, 392, 466, 524, 531, 571–573, 591, 675, 684
Ostrovskij N. 392
Oškinaitė-Sutkuvienė J. 33
Owen R. 195, 660

Palaikytė E. 134, 175
Paley W. 218, 660
Palionienė 92
Palionis M. 64, 65, 67, 70, 76, 82, 91, 92, 159, 175
Paliulytė S. 176
Papen F. von 281
Paškanis A. 114
Paškevičius B. 176
Paškevičius Č. 103, 134, 176
Paškevičius Iz. 148, 176
Paulauskaitė A. 176
Pauliukonis V. 176
Pavlovskis (Pavlovskij) T. 236, 506, 515
P.D. 523
Peledžiutė M. 176
Perrault Ch. 671
Petersen J. 636
Petipa M. 286, 667
Petraitis J. 34, 67, 78, 80, 81, 92, 160, 166, 176
šv. Petras 419
Petras I (Petras Didysis) 362, 558, 562
Petraškevičius Č. 176
Petrauskas Iz. 92
Petrauskas J. 32, 223
Petrauskas K. 102, 103, 153, 154, 176, 231, 232, 376, 436, 452, 489, 497, 499, 512, 530, 534–537, 539, 542, 698–701
Petrauskas M. 71, 79, 88, 92, 176, 452, 453, 674
Petrelis J. 176
Petronis V. 176
Petrovas (Petrov) P. 281, 498, 506, 512
Pietrovskij 303
Piliponis M. 176
Pilka S. 32, 154, 159, 177, 221
Pinavija žr. Lukšienė J.
Pinkauskaitė P. 33
Pirandello L. 266, 323, 505, 518
Piscator E. 271, 601, 632, 666
Piščikas J. 134, 148, 177
Pivarienė žr. E. Jurgelionytė
Platonas 266
Plautas 251
Pleirys J. 143
Pleirytė-Puidienė O. 142
Plikis 177
Podone G.P. de 307
Potiomkin 206
Povilavičius S. 668
Požėla V. 100
Prakaitytė A. 177
Pranaitis J. 61, 70, 71, 86–88, 92, 177
Pranys A. žr. Varnas [Ant.]

Prapulenytė 177
Puccini G. 664
Puidokas J. 131, 133, 134, 137
Pupų Dėdė žr. Biržys P.
Puras 177
Purėnas A. 67, 79, 80, 92, 134, 138, 160, 173, 177
Puriškas žr. Valansevičius
Puskunigis L. 177
Pušaitis 177
Puškinas (Puškin) A. 76, 384, 393, 414, 563, 682, 684

Racine J.B. 563, 683
Radzevičius A. 34
Rakauskaitė M. 253, 664
Rakštienė O. 129, 134, 143, 148, 177
Rastenis V. 523, 678
Raulas žr. Bliūdžius M.
Readish 300
Reinhardt M. 12, 50, 51, 303, 320, 589, 658, 684, 685
Réjane (Réju G.Ch.) 587, 621, 683
Remizov A. 205, 661
Renz E. 302, 303
Repin I. 663
Repšys A. 92
Riccobani A. 307
Rymaitė O. 32, 220, 273, 504
Rimša P. 152, 178
Rinkevičius 235
Ristori A. 580, 617
Rokas I. 129, 133, 134, 178
Rolland R. 323
Romagneti 307
Ronkus A. 265, 665
Rossi E. 580, 617
Rossini G.A. 258
Rössler C. 504
Rubinštein A. 241, 663
Rucevičius A. 499
Rūkas A. 673
Rūta E. žr. Jankauskienė E.
Rūta S. žr. Jurgelionytė E.
Rutkauskaitė L. 32, 223
Ruzgas V. 134, 178

Sachs H. 472, 675
Sadovskis (Sadovskij) P. 571–575, 682
Salamonski A. 303
Salys A. 515
Saltykov-Ščedrin M. 342
Salvini T. 580, 617
Samulionis A. 657, 664, 667, 676, 679, 680, 688, 691, 693
Sartre J.P. 666
Sasnauskas Č. 61, 148, 153, 178
Savickis J. 250, 503, 505, 506
Savukynas B. 680
Seckendorff 296
Seliach V. 147, 148
Semionova J. 566, 681
Senkaitė 178
Sergijevskaja O. 147
Schelling F.W.J. 670
Schiller (Šileris) F. 323, 392, 466, 502, 658, 671, 686
Schlenther P. 580, 622
Schnitzler A. 658
Schopenhauer A. 684
Schubert F. 675
Schumann R. 263
Shakespeare W. (Šekspyras) 44, 206, 210, 229, 251, 304, 323, 382, 387, 392, 410, 413–416, 454, 466, 509, 544, 633, 658, 665, 668, 671, 673, 682, 684, 685
Shaw B. 658
Sidaravičius 134, 179
Siparis J. 31, 222, 496, 503
Skardžius P. 515, 654
Skirgaila K. 179

Skriabinas (Skriabin) A. 695, 702
Slabšinskas 179
Slavska N. 151
Sleževičius M. 106, 159
Slivinskaitė 179
Slovackis (Slowacki) J. 80, 81
Smith A. 193, 660
Smolskis J. 80, 159
Sobinov L. 497
Soblis 653
Sodeika A. 234, 499
Sofoklas (Sofoklis) 414, 658, 683
Sologubas (Sologub) F. 594, 684, 685
Solovjova-Olekienė V. 273
Solovjovas (Solovjov) S. 560, 686
Sonki E. 148
Sparva 179
Spurgis J. Žr. Bliūdžius M.
Sruoga B. 179, 244, 325, 641, 644, 645, 653, 704
Sruogaitė D. 552, 556, 679, 680
Staden N. von 560
Stakauskas J. 96
Stalinas (Stalin) J. 329
Stanislavskis (Stanislavskij) K. 22, 30, 35, 50, 51, 80, 212, 215, 226, 271, 319, 323, 365, 412, 459–487, 497, 500, 555, 556, 580, 586, 590–593, 595, 597–600, 657, 675, 682, 684, 685, 702
Stanulis J. 34, 154, 219, 220, 494
Starkas E. 205
Starulis J. 179
Stašys K. 533
Staškevičiūtė A. 508
Stepalionytė (Stepulionytė J.?) 79
Stepalionaitė Ž. 92, 161
Steponavičius V. 34, 223, 224, 370, 504, 673, 674
Sticolli F. 307
Stolypinas 588
Stravinskis (Stravinskij) I. 489
Strazdaitė S. 179
Strazdas J. 54, 67, 79, 92, 106, 107, 109, 116, 118, 121, 125, 129–131, 134, 140, 141, 159, 179, 180
Strindberg A. 344, 589, 622, 677, 682
Strockis 180
Stumbras J. 133
Sugintas A. 180
Sukauskas (Sukauskis) J. 107, 113, 134
Sulikas 180
Sumarokovas (Sumarokov) A. 562–565, 681, 682
Sunklodas S. 180
Surgailytė 180
Suškevičius (Suškevič) B. 509, 677
Sutkus A. 323, 380, 495–497, 499, 503–505, 510, 514, 676, 701, 702
Suveizdžiutė (Suveizdytė) K. 67, 92, 180
Sviderskis 180
Svylas A. 180
Swift J. 191, 660

Šaliapinas (Šaliapin) F. 450, 459, 460, 484, 488–490, 675
Šalkauskis St. 273
Šaltenis J.A. 180, 669, 679
Šapkauskaitė K. 92
Šarov 204
Ščepkinas (Ščepkin) M. 269, 460, 461, 464, 567–575, 665, 675, 683
Šedys (Šedis) P. 180
Šeinius I. 418, 673
Šeškevičius K. 64
Šeškis žr. Grigaitis P.
Šikšnys M. 96, 118, 119
Šilingas S. 496, 648, 676, 684
Šimelienė E. 67
Šimelis J. 67, 76, 79, 92, 180
Šimonis K. 700

Šimkus St. 103, 149–151, 180, 253
Šindliarskienė 180
Širvydas P. 180
Škirpa K. 180
Šlepetys Jonas 180
Šlepetys Juozas 180
Špūras (Špuras) A. 92, 134, 180, 236
Štarka J. 238

Taine H. 196
Tairovas (Tairov) A. 320, 594, 684, 685, 694
Tallat-Kelpša J. 102, 149, 159, 181
Tallat-Kelpšaitė S. 181
Tamošiūnas 181
Tarabildienė D. 350
Tarulis D. 181
Tarulis J. 181
Tarulis N. 181
Temple Sh. 355
Terencijus 251
Tichomirov N. 504, 506, 509, 676
Tišaišij carj žr. Aleksej Michailovič
Toliušis Z. 181
Tolstojus A. 412, 590, 683
Tolstojus L. 200, 341, 436, 459, 489, 587–589, 683
Tomašauskis Ig. 181
Tomkytė 107
Totoris J. 181
Totoris St. 181
Tournière 299
Tumanis M. 181
Tumas-Vaižgantas J. 70, 102, 199
Turgenev I. 206, 662
Tvirbutas I. 34, 222, 521

Umbras (Umbrasas?) 182
Urbonas A. 67, 76, 92, 182
Urbonas Balys 92
Urbonas Jonas 92, 182
Urbonas Juozas 182
Urbonavičius B. 92
Urniežiūtė 182
U-s 161
Ūsas, Dr. 58, 182
Ušinskas S. 353

Vachtangovas (Vachtangov) J. 26, 240, 600, 657, 668
Vaguraitė 182
Vaičiulis J. 67, 76–81, 83, 85, 90, 92, 96, 97, 100, 182
Vaičiūnas P. 15, 152, 154, 254, 317, 324, 418, 506, 519, 520, 664, 671, 672
Vaičiūnienė T. 33, 224, 494
Vaičkienė M. 153, 182
Vaičkus J. 103, 144, 151–154, 159, 182, 322, 323, 452, 494, 497, 498, 500, 501, 702, 703
Vainiūnaitė A. 494
Vairas-Račkauskas K. 665
Vaitkus 184
Valansavičius V. 133, 182
Valansevičius (Volonsevičius) J. 135, 158, 160, 177
Valansevičius S. 182
Valeinis A. 92
Valevskaja (Valevskytė) žr. Žemaitytė P.
Varnas Adomas 66, 67, 70, 92, 164, 177, 183
Varnas Antanas 92, 160, 166, 183
Varnauskaitė O. 92
Vasiliauskas J. 666, 674
Vasiljevas (Vasiljev) T. 281, 506, 508
Vassler K. 311
Vašingtonas J., prezidentas 250
Veisbartas 273
Velniūkštis žr. Adomonytė
Venclauskis A. 183
Venclova A. 668

Vengris A. 667, 678
Verbickaja A. 432, 673
Verdi G. 452, 664, 674, 676
Veronese P. 307
Vertinskis (Vertinskij) A. 434, 673
Vydūnas 102
Viekovas (Viekov) N. 499
Vienožinskaitė L. 134, 146, 183
Vienožinskaitė M. 183
Vileišis P. 40
Vilkaitis J. 183
Vinkleris L. 61, 80, 90, 92, 160, 161, 183
Virkietis V. 135, 144, 183
Visbaras A. 92, 93, 184
Visbaras P. 96
Višinskis P. 100
Vyšniauskas J. 160, 184
Vytautas Didysis, kunigaikštis 211, 318
Vitkauskas A. 497, 500
Vitkus B. 184
Vītols J. 153
Vladimiras Šventasis 19
Voičulis žr. Vaičiulis J.
Voldemaras A. 66, 67, 76, 78–82, 80, 85, 86, 160, 184
Volkenštein V. 23, 567
Volkonskis (Volkonskij) S. 594, 685
Volkovas (Volkov) F. 566, 681
Voltaire (Volteras) 564
Volteris E. 64, 70, 95
Vosyliūtė-Dauguvietienė P. 223
Vsevolodskij-Gerngros V. 560
Vulpijus P. 673
Wagner R. 259, 287, 593, 664, 684
Weber 636
Webster J. 362, 671
Wendt L. 266, 665
Whitmann W. 199, 661
Wolf F. 666

Zabei-Vorota 236, 237
Zabelskis J. 133
Zacharinas 455
Zauka J. 64, 70, 71, 78–80, 87, 88, 92, 160, 184, 235, 236, 238, 663
Zaviša Z. 184
Zigmantas J. (slap.) 549
Zizė V. 184
Zola E. 587
Zonbergas (Zonbergs) V. 407, 672, 678
Zubrickas J. 91, 103, 147, 184
Zverevas (Zverev) N. 508, 514

Žadeika V. 376, 419, 439–458, 514, 516, 518, 521, 522
Žadeikis R. 185
Žalinkevičaitė E. 671
Žemaitė 82, 98, 100, 662
Žemaitytė P. 107, 114, 125, 129, 135, 160, 170, 185
Žemaitytė V. 115, 185
Žemkalnis G. 654
Žilevičius J. 185
Žilinskas (Žilinskis) J. 160, 185
Žirklys P. 135
Žitkevičius P. 92
Žmuidzinavičius A. 148
Žuklys Pr. 185
Żuławski J.
Žurauskas A. 92

Айхенвальд Ю. 626
Алексеев К. žr. Станиславский К.
Алексей Михайлович 604
Антуан А. 618, 622
Андреев Л. 628
Аппиа А. 626
Артем (Артеньев) А. 625
Асенкова 609

Батюшков К. 629
Балтрушайтис Ю. 626

Белый А. 626
Блок А. 626, 627
Бомарше П.А.С. 607
Брюсов В. 626

Вахтангов Й. 631
Волькенштейн В. 609
Вольтер 607

Гамсун К. 627
Гауптман Г. 625
Гебдон И. 605
Георг II 61811
Гоголь Н. 609, 611–613
Горький А.
Грегори Й.Г. 605, 606
Грибоедов А. 608

Дмитревский И. 608, 610, 613
Дюма (младший) А. 622
Дягилев С. 626

Золя Э. 621

Евреинов Н. 626
Екатерина Великая 607

Иванов В. 626

Кант И. 631
Карамзин Н. 608
Каратыгин В. 608
Катенин П. 608, 609
Качалов В. 625
Коклэн старший (Coquelin) Б. 621
Комиссаржевский Ф. 626
Коцебу 606
Крег Г. 627

Марджанов К.
Мейерхольд В. 626
Мольер 621
Москвин И. 625
Мочалов Р. 608

Наполеон III 617
Немирович-Данченко В. 613, 618

Островский А. 612

Петр I 606
Пушкин А. 606

Рейнгардт М. 623

Садовский П. 612–615
Салтыков-Щедрин М. 523
Семенова Е. 608
Сологуб А. 626
Стаден Н. 605
Станиславский К. 613, 618, 621, 624–626, 629–631
Сумароков А. 606, 607, 610

Таиров А. 626
Тишайший царь žr. Алексей Михайлович
Толстой Л. 622

Шекспир В. 608

Хомяков А. 623

Чехов М. 624

Фонвизин Д. 608
Фукс Г. 626

Щепкин М. 609–616

Якубус 605

Sruoga, Balys
Sr 21 Raštai: septyniolika tomų / Balys Sruoga – Vilnius: Alma littera, 1996 – .

ISBN 9986-02-165-0 (įr.)

T. 11: Teatro kritika, 1930–1947 / [parengė Donata Linčiuvienė]. – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006. – 718, [1] p. – Bibliogr. paaišk.: p. 656–686. – Str.: „Aušra Martišiūtė ‚Polemikos dvasia Balio Sruogos teatro kritikoje'", p. 691–704. Asmenvardžių r-klė: p. 705–718. – ISBN 978-9955-698-41-8 .

Šiame tome spausdinami 1930–1947 m. Balio Sruogos parašyti teatrologiniai darbai, straipsniai, spektaklių recenzijos. Svarbią knygos dalį sudaro studijos: „‚Šarūnas' Valstybės teatre", „Lietuvių teatras Peterburge", „Dickenso „Varpai" Valstybės teatre", „Vaikų teatras". Keletas straipsnių ir didelės apimties studijų čia skelbiama pirmąkart iš rankraščių. Skyriuje „Varia" pateikiamas pluoštas Sruogos dokumentinių laiškų-projektų, atspindinčių jo pastangas įsteigti Teatro muziejų ir Teatro istorijos katedrą universitete.

UDK 888.2

BALYS SRUOGA

RAŠTAI

XI tomas

Redaktorė DONATA LINČIUVIENĖ
B. Sruogos *Raštų* dailininkas VYTAUTAS VALIUS
Maketuotoja VIDA DAŠKUVIENĖ
Išleido Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
Antakalnio g. 6, LT-10308 Vilnius
Tel. +370 5 2125332, faksas +370 5 2616254
El. paštas: knyga@llti.lt
Svetainė internete: www.llti.lt
Spausdino UAB „Petro ofsetas"
Žalgirio g. 90, LT-09303, Vilnius
Tel. +370 5 2733347, faksas +370 5 2733140
El. paštas: priemimas@petroofsetas.lt
Svetainė internete: www.petroofsetas.lt